MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
31761 04076 7782

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/mmoiresouessai00gr

287 (87)

ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY

41

MÉMOIRES OU ESSAIS SUR LA MUSIQUE

NOUVELLE ÉDITION

COMPRENANT LES PRINCIPAUX CHAPITRES

AUGMENTÉE DE NOTES ET PUBLIÉE

par Paul MAGNETTE

ÉDITIONS DE WALLONIA

LIÈGE 1915

VAILLANT-CARMANNE

MEMOIRES OU ESSAIS SUR LA MUSIQUE

PAR GRÉTRY

ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY

MÉMOIRES OU ESSAIS
SUR LA MUSIQUE

NOUVELLE ÉDITION

COMPRENANT LES PRINCIPAUX CHAPITRES

AUGMENTÉE DE NOTES ET PUBLIÉE

par Paul MAGNETTE

ÉDITIONS DE WALLONIA
LIÈGE 1914
VAILLANT-CARMANNE

NL
410
G83A3
1914

PRÉFACE

Au lendemain de la date mémorable à laquelle la ville de Liège et la Wallonie tout entière célébraient de façon grandiose et émouvante la mémoire d'un des plus illustres parmi leurs fils ; au lendemain du jour où l'on inaugurait, par une claire journée de soleil radieux, au milieu des fleurs et des acclamations, le Musée qui, désormais, abritera pieusement les souvenirs de ce musicien charmant et inspiré, il nous a paru qu'il était bon, pour que la gloire du Maître fût complète, de le faire apparaître sous un aspect qui nous est moins familier.

Trop souvent, dans l'œuvre de Grétry, on n'envisage que les productions théâtrales.

Or, à côté du compositeur, se révèle en Grétry un écrivain de race, un penseur, un observateur, un critique musical, et, mieux encore, un véritable précurseur.

Les écrits du Maître liégeois ont, au point de vue musical, une importance autrement considérable que ses œuvres scéniques. On peut dire qu'ils furent la source féconde où les musiciens du XIX^e^ siècle vinrent puiser les éléments essentiels des profondes modifications qu'ils ont fait subir à l'art musical.

Grétry, dans ses Mémoires, apporta des idées de modernisme du plus haut intérêt, et prophétisa les réformes et les progrès que la musique devait accomplir. Et il convient de rendre hommage à

la modestie de ce musicien délicieusement doué, qui eut la franchise de délimiter son talent et de reconnaître qu'il ne se sentait point le génie indispensable à la réalisation de toutes les réformes qu'il préconisait.

Parmi ces réformes, il en est d'essentielles. N'est-ce pas Grétry qui comprit, dès qu'elle apparut, toute l'importance que l'orchestration nouvelle devait avoir dans l'histoire musicale ? N'est-ce pas lui qui s'attaque à la musique italienne, dont il signale les graves défauts : scènes trop longues, ritournelles oiseuses, psalmodies banales, roulades et répétitions ennuyeuses ? N'est-ce pas lui, encore, qui préconise la construction d'un théâtre modèle, idée reprise et réalisée par Wagner, l'importance qu'il convient d'accorder à la partie instrumentale de l'opéra ?

C'est encore Grétry qui dit : « C'est du sentiment des paroles que le musicien doit tirer son mouvement ; rien n'oblige à terminer un morceau dans le ton initial si le sentiment que la musique décrit a évolué au cours du morceau ».

Ces théories, émises dès 1789, *ce sont celles que R. Wagner, un demi-siècle plus tard, reprit à son compte personnel, en s'attribuant la gloire d'avoir été le premier à les exposer.*

On ne pourrait donc assez insister sur la très haute valeur que présentent les écrits théoriques de Grétry dans l'histoire de la musicologie. Certes, il se rencontre, çà et là, des idées aujourd'hui surannées, des opinions, des jugements influencés par le milieu et l'époque à laquelle le Maître vivait. Qu'importe ! Les idées réformatrices dominent et

assurent aux Essais *une place en vue dans l'histoire de l'évolution musicale.*

C'est pourquoi nous avons estimé utile et opportune une réédition de cet ouvrage (la dernière édition remonte à 1829), dont on parle trop sans le connaître.

*La publication intégrale des Mémoires ne nous a pas semblé nécessaire. Outre qu'elle exigeait trois volumes, elle eût affaibli la portée de l'œuvre, à cause des nombreuses digressions auxquelles s'est livré Grétry : allusions aux événements de l'époque, à certains artistes aujourd'hui totalement oubliés, théories philosophiques ou scientifiques qui ont perdu tout intérêt, etc. Nous avons donc tenté de concentrer en ce volume tout ce qu'il y a d'*essentiel *dans l'œuvre de Grétry, et nous croyons avoir bien fait. La lecture en sera plus aisée et l'intérêt se soutiendra davantage.*

Et nous sommes heureux d'apporter aujourd'hui par la publication des Mémoires de Grétry, *une pierre nouvelle à l'édifice de glorification des grands Wallons.*

Paul MAGNETTE.

AVANT-PROPOS

Je n'ai écrit ces *Réflexions sur la musique*, que pour me délasser de mon travail habituel. Il serait injuste de prétendre qu'un artiste ait dans son style la correction et l'élégance qu'on a droit d'exiger de l'homme de lettres. J'ai mis par écrit ce que m'a révélé le sentiment même de l'art pendant mon travail, et je serai content si je me suis fait entendre. Je l'ai entrepris, parce que l'artiste seul pouvait le faire : si j'y joins quelques circonstances des différentes époques de ma vie, ce n'est que pour servir de liaison à ce qui a rapport à la musique. Au reste, ce qui paraîtra puéril à bien des gens, ne le sera pas pour le jeune artiste qui, souvent repoussé de toutes parts, ne peut parvenir à se faire connaître : il verra que ceux mêmes qui ont eu le bonheur de percer dans la carrière des arts, ont eu, comme lui, mille obstacles à vaincre, et cette lecture peut ranimer son courage abattu. Je voulais laisser ces papiers à mes enfans ; je ne voulais pas me faire imprimer, et ce que je dis est vrai ; mais on m'a fait entendre que, n'y eût-il qu'une vérité bien établie dans cet ouvrage, je devais le rendre public. On m'a dit encore que, parlant sans cesse de mon art, et communiquant sans réserve dans la conversation le peu d'idées qui peuvent m'appartenir, je courais les risques dans vingt ans de paraître moi-même plagiaire, et de ne conserver que le cadre qui les enchaîne. Je

me suis rendu à ces deux raisons : la première intéresse l'art ; la seconde intéresse l'homme qui veut jouir de ce qui lui appartient.

Cent fois j'ai été tenté de prendre la plume, lorsque mille brochures sur la musique ont bien plus fomenté de dissensions entre les artistes, qu'elles n'ont servi aux progrès de l'art. Chacun prêchait pour son saint ; on ignorait qu'il est un saint pour tout le monde. Il fallait dire, par exemple, qu'il existe une musique vague, métaphysique pour bien des hommes, mais qui l'est moins pour la plupart des femmes ; que si l'on a une organisation dure, on n'y entend rien ; si on l'a faible et trop sensible, on comprend trop : cette musique prête au désœuvrement tout le charme de la dispute, avec l'avantage de n'éclaircir jamais la question. Il fallait dire aussi qu'il est une musique qui, ayant pour base la déclamation des paroles, est vraie comme les passions. J'anticiperais sur mon sujet, si j'en disais davantage.

Des réflexions isolées et des préceptes arides sur un art, ne peuvent guère intéresser que ceux qui en font une étude particulière ; et la musique est peut-être celui de tous les beaux-arts qui prouve le mieux cette vérité. J'ai cru qu'en joignant à cet essai quelques anecdotes sur des pièces dramatiques que la nation a daigné accueillir, il serait d'un intérêt plus général, et pourrait être lu, même des gens du monde.

LIVRE PREMIER

Si je dois mon existence morale à la musique, je lui dois aussi mon existence physique.

Jean-Noé Grétry, mon grand-père, après avoir vendu ou substitué les biens qu'il possédait à Grétry [1], épousa, sans consentement de parens, une jeune Allemande, Dieu-Donnée Campinado. Après quelques années, les parens de ma grand'-mère lui pardonnèrent ce mariage : son oncle, le prélat Delvilette [2], vint la voir à Blegnez [3], en allant siéger au chapitre de la cathédrale de Liège, en qualité de commissaire de l'empereur ; il la trouva aussi heureuse au milieu de son ménage champêtre, que si elle fût née paysanne. C'était un dimanche après vêpres. Mon grand-père jouait du violon pour faire danser les paysans qui venaient boire sa bierre et son eau-de-vie, que des disgraces multipliées l'avaient réduit à vendre. Mon père, âgé de sept ans, raclait à ses côtés. Le prélat, après avoir demeuré quelques jours chez sa nièce, qu'il aimait tendrement, fit ses efforts pour emmener mon père à Presbourg, où il voulait lui donner un bénéfice ; mais l'amour de la musique avait déjà séduit le cœur du jeune

(1) Hameau proche Boulan, terre de l'Empire, diocèse de Liège.

(2) Tréfoncier de notre-Dame de Presbourg, après avoir été instituteur de l'empereur *Joseph I^er^*.

(3) Village situé près de Liège.

homme ; ses pleurs, ses cris forcèrent ses parens à lui laisser suivre son penchant. La place de premier violon de Saint-Martin à Liège étant devenue vacante, et proposée au concours, il n'hésita pas, tout jeune qu'il était, d'entrer en lice, et il remporta le prix à l'âge de douze ans. A vingt-trois ans, il épousa Marie-Jeanne des Fossés : elle avait peu de fortune, ainsi que mon père ; et sa famille, alliée à d'excellentes maisons de Liège (1), s'opposa quelque temps à ce mariage; mais, sensible aux charmes de la musique, qu'il lui enseignait, ma mère voulut récompenser son maître en lui donnant sa main.

Je fus le second fruit de leur union. Je suis né à Liège, le 11 février 1741.

Un accident qui m'arriva à l'âge de quatre ans, et dont j'ai conservé quelque souvenir, prouve que je puis dater de ce temps pour y fixer l'époque de ma raison naissante, et que déjà j'étais sensible au mouvement ou rythme musical. La première leçon de musique que je reçus, faillit me coûter la vie : j'étais seul ; le bouillonnement qui se faisait dans un pot de fer, fixa mon

---

(1) Les d'*Udiken*, les *Blavier*, les *Blinstin*, les *Delchef*, les *Bortez*, les *Orval*, les *Henemont*, toutes familles distinguées, qui ont toujours occupé, dans le pays, des places honorables. C'est un *des Fossés* (nom de ma mère), ci-devant tréfoncier de Liège qui fonda les capucins de Spa, et qui leur fit don d'un terrain immense qu'ils occupent. Ils ont, par reconnaissance, placé son portrait et ses armoiries au frontispice de leur église, et dans l'endroit le plus apparent de leur réfectoire, où ses parents ont encore le plaisir de le voir avec l'habit de S^t François : avantage qu'on ne pourrait sans doute trop payer.

attention ; je me mis à danser au bruit de ce tambour ; je voulus voir ensuite comment ce roulis périodique s'opérait dans le vase ; je le renversai dans un feu de charbon de terre très-ardent, et l'explosion fut si forte, que je restai suffoqué et brûlé presque par tout le corps. Après cet accident, qui me rendit pour toujours la vue faible, je fus atteint d'une maladie de langueur. Ma grand'mère maternelle voulut prendre soin de moi ; elle m'emmena chez elle, à une demi-lieue de la ville, où son mari était contrôleur d'un bureau du prince Jean Théodore, cardinal de Bavière. Je me rétablis en peu de temps : on m'y laissa environ deux années ; elles ont été les plus belles de ma vie ; c'est pourquoi j'aime à me les rappeler.

Tout était nouveau pour moi ; je m'élançais vers chaque objet ; je mettais les chaises sur les tables ; je grimpais dessus ; je touchais à tout, et on me laissait faire ; car on avait remarqué que j'étais prudent, même dans mes étourderies.

Lorsque ces mouvemens impétueux se développent, il n'est pas je crois, de contrainte plus dure pour un enfant, que d'être obligé d'étouffer les premiers élans de la nature. Surveiller trop un enfant, est, ce me semble, le meilleur moyen d'en faire un imbécile ; car s'il est imprudent, il trouve une punition dans sa propre imprudence ; et les leçons qu'on se donne valent mieux que celles qu'on reçoit. C'est une victoire que de se corriger soi-même, et l'on rougit à tout âge d'avoir été corrigé.

Le temps que je passai à la campagne fut bien

employé, comme on se l'imagine ; toujours courant par monts et par vaux, me faisant chérir de tous les habitans ; et cela devait être, car mes caresses, l'effusion de mon ame se portaient sur tous les objets animés et inanimés de la nature. Qui le croirait ? rien cependant de plus véritable : à l'âge de six ans, le sentiment de l'amour se fit sentir en moi, et l'emporta bientôt sur toutes mes affections ; sentiment vague, à la vérité, et qui s'étendait en même temps à plusieurs personnes : mais déjà j'aimais trop pour oser le dire à aucune d'elles ; je gardais le silence par timidité. Ce ne fut que long-temps après, à l'âge de dix-huit ans, dans un pays éloigné, que cette passion me fit sentir tout son pouvoir : j'osai alors faire le premier aveu, et j'eus le bonheur de voir couler des larmes pour réponse.

Que l'on doit craindre à tout âge de risquer ce premier aveu ! rien n'est perdu, et l'on peut encore vous aimer, si vous ne l'avez pas dit formellement. Mais si vous dites *Je vous aime* un jour trop tôt, on ne vous aimera peut-être jamais. L'homme qui, par son caractère, ne ressent que les secousses légères des passions, a mille manières de s'exprimer sans courir aucun risque ; mais il n'en est qu'une pour celui qui, profondément agité, concentre la flamme dans son cœur ; et malheur à lui, s'il est rebuté après s'être fait connaître.

Qu'on me pardonne ces réflexions étrangères à mon sujet, et qui m'ont écarté, pour un moment de cet asile champêtre dont j'aime à me retracer le souvenir. Ma grand'mère voulait m'y retenir

mais il fallut quitter ce séjour heureux pour retourner à la ville. Mon père, qui était venu nous voir, avait annoncé qu'il voulait me donner des maîtres de musique, et si j'avais de la voix, me faire enfant-de-chœur à la collégiale de Saint-Denis, où il était alors premier violon. Je frémis en apprenant ce qu'il voulait faire de moi : les maîtres de musique ne m'épouvantaient pas, au contraire ; mais être enfant-de-chœur me paraissait l'état le plus cruel, et je ne me trompais point.

Depuis qu'il existe des enfans malheureux sur la terre, aucun ne le fut autant que moi, dès que je fus abandonné au pouvoir du maître de musique le plus barbare qui fut jamais.

Il n'y eut donc plus de plaisir pour moi, dès que je sus les intentions de mon père ; le deuil se répandit sur chaque objet qui, la veille encore, avait charmé tous mes sens. Mon ame pressentait tous les coups dont elle allait être atteinte, et cette prévoyance malheureuse porta le trouble et l'inquiétude au sein même du bonheur. Peut-on jouir du présent en redoutant l'avenir ? C'est pour bien des gens un miracle de la nature, auquel je ne participai jamais.

Je partis après la visite de mon père ; il s'occupa quelque temps de ma voix, qui était belle et très-étendue ; il me conduisit chez le maître de musique de sa collégiale. Je ne pus former un son. Etes-vous sûr qu'il ait de la voix ? lui dit le maître. — Oui sans doute, reprit mon père en me regardant de travers ; venez chez moi, il sera moins timide, et vous l'entendrez. — Il y vint

quelques jours après ; il m'entendit, et je fus reçu.

Je ne me rappelle qu'avec peine tout ce que j'ai souffert pendant le temps que j'ai été attaché à l'église de Saint-Denis ; mais il est possible que quelques fragmens de cet écrit passent un jour entre les mains de personnes qui confient trop légèrement la jeunesse à des mains dignes tout au plus d'exploiter les mines du pays : le désir seul d'adoucir les peines de ces innocentes victimes me fait entrer dans le détail suivant.

Quoique né d'un tempérament fort délicat, les peines physiques n'ont jamais diminué mon courage ; mes forces semblent s'augmenter avec le besoin qui les fait naître. Le moral, au contraire, est chez moi très-susceptible, et toutes les puissances physiques sont anéanties quand mon cœur est oppressé.

Je faisais six voyages par jour, environ d'un mille, pour me rendre aux trois offices : j'eusse fait ce trajet avec joie ; mais j'avais vu punir rigoureusement la moindre négligence, même involontaire ; et la crainte de subir un pareil traitement me rendait mes devoirs insupportables : ce que je craignais arriva. Un jour que la pendule de mon père s'était arrêtée, j'arrivai trop tard aux matines, qui se chantaient entre cinq et six heures du matin. Je fus puni pour la première fois ; on me fit tenir deux heures à genoux au milieu de la classe. Que de mauvaises nuits je passai ensuite ! cent fois le sommeil fermait mes yeux, et cent fois la frayeur m'éveillait. Je prenais enfin mon parti ; et sans consulter ni l'heure,

ni le temps, je me mettais en route souvent dès trois heures du matin, à travers les neiges et les frimas : j'allais m'asseoir à la porte de l'église, tenant sur mes genoux ma petite lanterne, à laquelle je réchauffais mes doigts. Je m'endormais alors plus tranquillement ; j'étais sûr qu'on ne pourrait ouvrir la porte sans m'éveiller.

L'heure de la leçon offrait un champ vaste aux cruautés du maître de musique (1) : il nous faisait chanter chacun à notre tour, et à la moindre faute, il assommait de sang-froid le plus jeune comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pouvait s'amuser ; tantôt il nous mettait à genoux sur un gros bâton court et rond, et au plus léger mouvement nous faisions la culbute. Je l'ai vu affubler la tête d'un enfant de six ans d'une vieille et énorme perruque, l'accrocher en cet état contre la muraille, à plusieurs pieds de terre, et là il le forçait à coups de verges de chanter sa musique, qu'il tenait d'une main, et de battre la mesure de l'autre. Ce pauvre enfant, quoique trè-joli de figure, ressemblait à une chauve souris clouée contre un mur, et perçant l'air de ses cris. C'était toujours en notre présence qu'il accablait de coups le premier qui avait transgressé ses lois barbares. De pareilles scènes, qui étaient journalières, nous faisaient tous frémir ; mais ce que nous redoutions le plus, c'était de voir terrasser le malheureux sous ses coups redoublés ; car alors nous étions sûrs de le voir

(1) P.-J. Toskinet, organiste, né à Liège en 1729. (P. M.)

s'emparer d'une seconde, d'une troisième, d'une quatrième victime, coupables ou non, qui devenaient tour à tour la proie de sa férocité ; c'était là sa manie. Il croyait nous consoler l'un par l'autre, en nous rendant tous malheureux. Et lorsqu'il n'entendait plus que soupirs et sanglots, il croyait avoir bien rempli ses devoirs.

Que l'on juge de ce que j'ai dû souffrir pendant quatre ou cinq années que j'ai passées dans cette horrible inquisition. J'ai été long-temps le plus jeune, le plus faible, le plus sensible, et cependant le moins maltraité ; mais malgré tous mes efforts pour lui plaire, malgré les progrès rapides que je faisais dans la musique, il saisissait la moindre circonstance pour me ranger dans la classe commune. J'étais la victime sans tache, réservée pour les grandes occasions, et mes larmes avaient le droit de sécher celles du plus malheureux. J'eus beau employer la douceur, le travail, la soumission, rien ne put me mériter un traitement plus doux. La seule bienveillance que je méritai (du moins la regardais-je comme telle), ce fut d'être choisi par lui tous les deux jours pour aller chez le marchand de tabac. J'avais soin d'ajouter quelques pièces de monnaie de mes petites épargnes, pour que sa tabatière fût mieux remplie ; j'obtenais pour toute récompense un coup d'œil d'approbation, et je me croyais trop heureux. Croira-t-on cependant, et c'est une bizarrerie inconcevable, que jamais je n'ai dit un mot à mes parens des peines que j'ai souffertes ? Mon père, qui était considéré du Chapitre et craint du maître de musique, l'aurait perdu sans ressource, s'il avait soupçonné ma situation.

Si pendant ces misérables années, je n'ai pas tout-à-fait perdu mon temps, si j'ai fait quelques progrès dans la musique, si j'ai acquis quelques faibles connaissances, je n'obtins point cet avantage par les leçons de l'instituteur, mais malgré ses leçons ; car si quelque chose avait été capable de détruire en moi ce goût inné, cet instinct qui m'entraînait vers la musique, j'ose affirmer que c'était la manière même dont on s'y prenait pour l'enseigner.

Je dois ici parler d'un accident qui, je crois, a influé sur mes organes, relativement à la musique. Je puis être dans l'erreur ; mais il est sûr que nul homme n'oserait affirmer le contraire.

Dans mon pays c'est en usage de dire aux enfans, que Dieu ne leur refuse jamais ce qu'ils lui demandent le jour de leur première communion. J'avais résolu depuis long-temps de lui demander qu'il me fit mourir le jour de cette auguste cérémonie, si je n'étais destiné à être honnête homme, et un homme distingué dans mon état : le jour même, je vis la mort de près.

Etant allé l'après-dîner sur les tours pour voir frapper les cloches de bois (1), dont je n'avais nulle idée, il me tomba sur la tête une solive qui pesait trois ou quatre cents livres. Je fus renversé sans connaissance.

Le marguiller courut à l'église chercher l'extrême-onction. Je revins à moi pendant ce temps,

---

(1) Espèce de bruit que l'on substitue à celui des cloches ordinaires pendant la semaine-sainte, et qui n'a rien de commun avec les crécelles en usage à Paris et ailleurs.

et j'eus peine à reconnaître le lieu où j'étais ; on me montra le fardeau que j'avais reçu sur la tête. Allons, dis-je en y portant la main, puisque je ne suis pas mort, je serai donc honnête homme et bon musicien. On crut que mes paroles étaient une suite de mon étourdissement. Je parus ne pas avoir de blessure dangereuse ; mais en revenant à moi, je m'étais trouvé la bouche pleine de sang.

Le lendemain je remarquai que le crâne était enfoncé ; et cette cavité subsiste encore.

J'étais peut-être arrivé à l'époque où le caractère change ; mais il est certain que je devins tout-à-coup rêveur d'habitude ; ma gaieté dégénéra en mélancolie ; la musique devint un baume qui charmait ma tristesse ; mes idées furent plus nettes, et ma vivacité ne me reprit plus que par accès.

Lorsque je travaille long-temps, il me semble que ma tête a conservé quelque chose de l'étourdissement que je sentis après le coup dont j'ai parlé.

Lorsqu'il fut question de chanter au chœur, je m'en acquittai très-mal ; la timidité m'en ôtait les moyens : on prit patience quelque temps . mais comme personne ne se chargeait de me rassurer, ma crainte ne diminua point ; et après quelques essais également infructueux, il fut résolu qu'on prierait mon père de me reprendre.

Je cessai d'aller à l'école de chant et aux offices, mais je conservai ma place. Mon père me donna un maître, nommé M. Leclerc ,aujourd'hui maître de musique à Strasbourg : il était doux et bon ; je profitai de ses leçons.

Il arriva dans ce temps une troupe de chanteurs italiens qui s'établit à Liége : elle représentait les opéras de *Pergolese* , de *Buranello*, etc. Mon père pria le directeur, nommé Resta, de me donner mon entrée à l'orchestre ; il y consentit. J'assistai pendant un an à toutes les représentations, souvent même aux répétitions ; c'est là où je pris un goût passionné pour la musique.

Mon père, qui avait suivi mes progrès, sentit qu'il était temps de reparaître à Saint-Denis. Il alla trouver le maître de musique, le pria de me laisser chanter un motet le dimanche suivant. Le maître lui représenta qu'il était dangereux de m'exposer une seconde fois, d'autant plus que les chanoines prendraient sûrement le parti de me renvoyer tout-à-fait, si je ne réussissais pas mieux. J'y consens, dit mon père, s'il ne chante pas mieux que tous les musiciens de votre collégiale. — Ce ton d'assurance fit accepter la proposition, sans toutefois inspirer une grande confiance au maître de musique. Le grand jour arrive enfin, mon père me conduit à l'église. Je me rappelle qu'en chemin il me dit : Vous voyez, mon fils, cette tabatière ; c'est la plus belle que j'aie, et je vous la donne si vous chantez bien. — Ma bonne mère se rendit aussi à l'église en tremblant. L'amour-propre de toute la famille avait été humilié, et j'allais tout réparer en un moment, ou confirmer l'opinion établie dans le bas-chœur, que je n'étais pas né pour être musicien.

J'arrive ; tout le monde me regarde avec pitié, on sourit, on ricanne. Le maître de musique me dit : Te voilà donc ! mais tu n'es pas changé.

— Il n'en fallait pas davantage pour me rendre toute ma timidité ; mais j'avais un soutien qui n'était connu que de moi. J'avais, depuis un an, une dévotion à la Vierge, qui allait jusqu'à l'idolâtrie (1) ; je venais de faire une neuvaine pour implorer son secours ; et la protection du ciel me semblait plus sûre que la prédiction du maître de musique. Cette persuasion me sauva.

Le motet que je chantai était un air italien, traduit en latin sur ces paroles à la Vierge : *Non semper super prata casta florescit rosa.* J'eus à peine chanté quatre mesures, que l'orchestre s'éteignit jusqu'au pianissimo, de peur de ne pas m'entendre (2). Je jetai dans ce moment un coup d'œil vers mon père, qui me répondit par un sourire. Les enfans-de-chœur qui m'entouraient se reculèrent par respect ; les chanoines sortirent presque tous de leurs formes, et ils n'entendirent pas la sonnette qui annonçait le lever-dieu.

Dès que le motet fut fini, chacun félicita mon père : on parlait si haut, que l'office aurait été

---

(1) Les hommes qui connaissent le cœur humain ne trouveront point étrange que dans un pays où les opinions religieuses ont conservé beaucoup d'empire, un enfant timide et très-sensible prenne ainsi le change dans le premier développement des sentimens de son cœur.

(2) L'on pourrait dire aux chanteurs qui se plaignent qu'on les accompagne trop fort : Chantez bien et vous serez bien accompagné... Nous n'entendons point par là justifier les abus auxquels des orchestres mal dirigés ne se livrent que trop souvent, ni infirmer cette règle indispensable, que les instrumens en général ne doivent accompagner les voix qu'avec le demi-jeu ; lequel a tous ses degrés et ses nuances comme le jeu plein. On doit les sentir dans un grand chœur même, ainsi que dans une ariette.

interrompu si le maître de musique n'eût imposé silence. J'aperçus dans ce moment ma bonne mère dans l'église : elle essuyait ses larmes, et je ne pus retenir les miennes.

Après la messe, je fus entouré de tout le Chapitre. M. de Harlez (1), surtout, qui était grand musicien, me promit ses bontés, qu'il m'a toujours conservées, j'en parlerai dans la suite. On faisait mille questions à mon père : quel est donc ce miracle ? où a-t-il pris ce goût de chant ? il chante aussi purement dans le goût italien, que nos meilleures chanteuses de l'Opéra. Mon père dit alors qu'il me conduisait avec lui à toutes les représentations.

Mon petit triomphe fit du bruit : les chanoines en parlèrent à la représentation du soir (2). Le dimanche suivant, je chantai encore, par ordre du Chapitre. J'avais un nombreux auditoire ; et ce qui me flattait le plus, c'était d'y voir toute la troupe italienne, femmes et hommes : chacun d'eux me regardait comme son élève.

Je chantai le même morceau, qu'on avait redemandé. J'eus l'adresse d'y ajouter quelques tournures plus italiennes ; mon succès fut complet. Il signor Resta déclara qu'il donnait les entrées de son spectacle à tous les enfans-de-

---

(1) Simon de Harlez, chanoine tréfoncier de la cathédrale S[t] Lambert, à Liège. Excellent musicien, protecteur des arts et des lettres. Il organisait chaque hiver des soirées musicales où les meilleurs musiciens liégeois faisaient entendre leurs œuvres. P. M.

(2) Le prince-évêque assiste au spectacle, et par conséquent le clergé.

chœur de la ville ; aussi vit-on chaque jour une troupe de petits abbés qui venaient apprendre à louer Dieu à la salle de la comédie.

On est curieux peut-être de savoir ce que me dit le maître de musique dans ces circonstances ; pas grand'chose. Il changea de conduite à mon égard ; il me traita comme un grand garçon. Le jour même que je chantai mon premier motet, il me présenta la main, que je serrai, et il me dit, sans me tutoyer comme auparavant : Quoique vous n'ayez pas réussi comme enfant-de-chœur, je prédis que vous serez bon musicien. — Je le remerciai, et lui pardonnai dans le fond de mon cœur toutes les cruautés dont il avait empoisonné mes premières années... Il mourut pendant mon séjour à Rome. Sa femme chercha à me voir au premier voyage que je fis à Liége, je ne pus me résoudre à aller chez elle ; je n'aurais pu lui parler que de son mari, et son souvenir aurait flétri le bonheur dont je jouissais au sein de ma patrie, qui m'accablait de bienfaits.

Après deux ou trois ans, ma voix ne tarda pas à se ressentir du tumulte des passions qui s'élevaient en moi. Mon trouble était d'autant plus violent, que je le cachais à tout le monde, et surtout au sexe qui en était l'objet. Toujours seul confident de mes désirs, je m'enfermais dans ma chambre pour me livrer à mon délire, et souvent au désespoir de ne pouvoir toucher le cœur de quelque beauté, qui n'existait que dans mon imagination. Ce n'était point la femme que je voyais distinctement qui me frappait le plus ; c'était celle que je n'avais qu'entrevue. La ti-

midité avec laquelle je suis né, me faisait préférer des êtres fantastiques à des êtres réels. Cette timidité est dangereuse, je l'avoue ; elle concentre le foyer des passions ; elle excite un feu qui ne pourrait que s'affaiblir en se répandant au dehors ; mais elle sert peut-être à préparer l'ame d'un jeune artiste qui doit peindre les passions. Le génie se relâche par la jouissance ; il s'échauffe par les désirs.

Il eût fallu dans cet instant m'interdire le chant. On n'eut pas cette prudence ; chacun voulait m'entendre et jouir le plus long-temps qu'il se pourrait des restes de ma voix, que l'âge devait bientôt détruire ou changer, et moi-même je me dissimulais les efforts que j'étais obligé de faire. J'en fus puni ; je vomis le sang en sortant d'un concert, où j'avais chanté un air fort haut de Galuppi. Quoiqu'il se soit passé environ vingt-cinq ans depuis cet accident, je n'en suis pas guéri; il s'est renouvelé à chaque ouvrage que j'ai fait. J'en ai une si grande habitude ; j'ai été traité à Liège, à Rome, à Genève, à Paris, de tant de manières différentes, que les personnes qui en sont atteintes me sauront gré sans doute si je leur fais part du régime qui m'a le mieux réussi.

Si j'avais pu renoncer à toute espèce de composition, j'aurais obtenu probablement une guérison complète ; mais rien n'a pu m'arrêter, pas même la crainte de payer de ma vie le plaisir de me livrer à mon goût pour l'étude.

Je me rappelle une conversation que j'eus à Paris avec le docteur Tronchin. Je vois, me disait-il, comment vous vivez ; vous êtes sobre, vous

suivez le régime que je vous ai prescrit : pourquoi donc ces rechutes continuelles ? Il faut que vous me disiez comment vous faites votre musique. — Mais, comme on fait des vers... un tableau... ; je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons ; il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête : enfin je perds l'appétit ; mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois. — Oh ! ciel ! dit Tronchin, laissez-là votre musique, ou vous ne guérirez jamais. — Je le sens, lui dis-je, mais aimez-vous mieux que je meure d'ennui ou de chagrin ?

Je dirai au jeune homme fougueux et plein d'imagination, qui s'abandonnerait à la fois à l'impulsion de son génie et à celle des passions de son âge : « Si tu veux te livrer aux charmes de » l'étude, renonce aux plaisirs des sens, sinon la » mort est ton partage. »

Mon crachement de sang fut l'époque où j'abandonnai le chant. J'avais déjà commencé à m'occuper de la composition, sans règles ni principes ; j'avais même composé un motet en chœur à quatre parties, et une fugue instrumentale, aussi à quatre parties : je m'y étais pris d'une manière si nouvelle pour faire ces deux morceaux qu'un habile maître n'aurait pas désavoués, que je dois le rapporter, ne fût-ce que pour prouver combien l'émulation donne le courage et rend ingénieux. J'avais commencé par la fugue, parce qu'on m'avait dit que cette composition était la plus difficile : or si je débute par une fugue, me disais-je en moi-même, j'étonnerai bien du monde;

et cela fut vrai. J'avais une fugue en partition et à quatre parties ; elle était très-bien faite, fort claire, quoique très-rigoureuse. Je l'étudiai au point que j'en savais toutes les parties par cœur. Mille fois dans mon lit je me figurais entendre exécuter ce morceau, et je l'entendais réellement.

J'eus la patience de travailler la fugue entière de cette manière ; c'est-à-dire, qu'en faisant toujours le contraire de mon modèle, je le suivais en tout point. On me crut un prodige, et je n'étais qu'un adroit plagiaire. Le motet que je fis ensuite ne m'appartenait pas plus que la fugue. Je suivis un autre procédé.

J'avais environ cent motets en chœur, imprimés avec les parties séparées. Je m'emparai d'abord de la basse chantante des cent motets ; et en les parcourant, je pris tantôt une phrase, tantôt une demi-phrase, selon que mes paroles l'exigeaient. Transposer les tons, ajouter ou diminuer un temps dans une mesure, n'était rien pour ma patience : j'avais soin d'écrire sur un papier à part la page et la ligne où j'avais pris cette basse, après quoi, je feuilletais chaque cahier pour y prendre les parties : si la haute-contre sortait de son diapason, je savais bien l'échanger avec la taille ; enfin le motet fut fait, fut trouvé harmonieux, et ne fut pas reconnu. Je conviens qu'il n'était guère possible qu'il le fût.

Ma conscience me reprochait cependant cette manière de composer en mosaïque : j'étais moins content que ceux qui m'entendaient ; mais enfin j'avais pris un engagement avec les musiciens, il fallait continuer et faire mieux.

Je demandai un maître de clavecin à mon père. Il me donna M. Renekin, célèbre organiste de Saint-Pierre à Liège. Je pris de lui, pendant deux ans, des leçons d'harmonie, dont je profitai bien : cet homme était en tout l'opposé de mon premier maître ; il avait autant de douceur, de patience et d'aménité avec ses élèves, que l'autre affectait de morgue et d'inflexibilité. On désirait ses leçons autant que l'on redoutait celles du pédant orgueilleux et barbare. Je me rappellerai toujours avec tendresse et reconnaissance ce que je lui dois, et combien je jouissais en m'instruisant avec lui dans une science que chacun trouve abstraite et ennuyeuse.

Il m'apprit la règle ordinaire de l'octave, par le renversement des trois accords primitifs, l'accord parfait, le septième de dominante et la septième de seconde ; ce qui fut fait et mis en pratique en deux mois de leçons. Il me donna un livre de basses chiffrées, qu'il avait fait et écrit lui-même ; tous les écarts, les surprises, toutes les ressources de l'harmonie étaient rassemblées et mises en ordre dans ce manuscrit, dont je regrette beaucoup la perte. Sa manière d'enseigner mérite peut-être quelque attention: il mettait autant d'ardeur, il prenait autant de part à la leçon, que s'il avait fait pour lui-même autant de découvertes que j'en faisais pour mon compte. Il m'arrêtait tout-à-coup sur un accord dissonnant de septième diminuée... Ne bougez pas, mon ami, ne bougez pas, me disait-il ; vous allez de cette note sensible, portant accord de septième diminuée, à l'accord parfait mineur,

un demi-ton plus haut. — Oui. — Ne pourriez-vous pas me renvoyer bien loin ? — Oui, monsieur, je puis prendre une des quatre notes de l'accord pour sensible, et en prenant la tierce j'irais dans ce ton. — Il se levait alors transporté de joie ; il marchait à grands pas par toute la chambre, en riant de toutes ses forces ; je le suivais en riant comme lui, et nous étions souvent pendant cinq minutes dans cette espèce d'enthousiasme, sans pouvoir nous retenir : c'était par inclination qu'il enseignait, et le paiement n'était qu'accessoire.

Cet homme aimable, avec lequel j'aurais voulu passer ma vie, et que la mort a trop tôt enlevé ; cet homme, dis-je, rempli d'esprit, de connaissances et de candeur, avait l'art d'entraîner son élève, par l'intérêt qu'il prenait lui-même à la chose ; et je puis dire avec vérité que chaque leçon qu'il me donna pendant ces deux années, fut pour moi un véritable divertissement.

Ce que je viens de dire mérite d'être considéré par les maîtres en tout genre ; et je leur promets qu'ils seront très-recherchés, qu'ils se feront honneur de leurs élèves, et qu'enfin ils mériteront les éloges dus aux habiles maîtres, si, possédant bien clairement les principes de leur art, ils suivent les traces du célèbre Renekin.

C'est à cette époque que je dois rapporter la véritable origine de tous les progrès que j'ai pu faire dans la musique. C'est alors que des soins convenables développèrent très-sensiblement un germe qu'une mauvaise culture avait failli d'étouffer. Mon exemple prouvera avec cent

autres, que la première qualité d'un maître, en quelque genre que ce soit, est de s'attirer d'abord la bienveillance de son élève ; et que sans le talent de s'en faire aimer, tous les autres deviennent inutiles. Il est indubitable que l'aspect toujours sévère de la plupart des instituteurs, le ton despotique, les mauvais traitemens sont diamétralement contraires au but de l'institution ; car l'effet le plus commun de tels moyens, est d'inspirer à presque tous les enfans un dégoût invincible pour l'étude. L'image de l'étude et celle du maître s'identifient dans leur esprit, et ils en conçoivent pour tous deux une sorte d'horreur.

Il en était tout autrement de *M. Renekin* : il redoublait mon ardeur ; j'étais tout occupé de mon harmonie ; elle me rendait heureux, grâce à ses soins.

Cependant mon père, qui avait été émerveillé de mes deux premiers morceaux de composition, vint me trouver un jour dans ma chambre. Mon fils, me dit-il, je ne sais comment vous vous y êtes pris pour faire votre fugue et votre motet. — Je le sais bien, moi, lui dis-je en riant. — Eh bien, ajouta-t-il, à présent que vous connaissez l'harmonie, je doute encore que vous puissiez, sans vous épuiser de fatigue, écrire correctement les choses dont vous connaissez la marche harmonique. Je vois, continua-t-il, tous les jours dans le monde des hommes instruits dont l'éloquence entraîne et persuade ; s'ils s'avisaient d'écrire ce qu'ils disent si bien, peut-être ne les entendrait-on plus. Or donc (c'était son expression favorite) il en est de même d'improviser sur un clavier, ou

d'écrire correctement en musique : croyez-moi, mon fils, il vous faut un maître de composition, et j'ai fait choix de notre ami *Moreau*, maître de musique de Saint-Paul (1) ; je lui ai parlé de vous, il vous recevra avec plaisir.

Dès le lendemain je courus chez *Moreau*. Je lui portai une messe que je commençais. Oh ! doucement, me dit-il, vous allez trop vite. — (Il me rendit ma partition sans la regarder, et il m'écrivit cinq ou six rondes sur un papier). Ajoutez une partie de chant à cette basse, et vous me l'apporterez ; surtout ne composez plus de messe. — Je partis un peu humilié. Je me disais en chemin : « Mon père avait bien raison. » Je lui portai sa basse ornée de trois ou quatre chants différens. Vous allez encore trop vite, me dit-il ; je vous ai demandé note pour note sur cette basse, et par mouvement contraire, *Dominus vobiscum*. Séparez et rapprochez les mains ; voilà ce que les parties doivent faire. — Je sortis en me disant : « Voilà deux leçons dont je n'ai guère » profité. Mais allons doucement, je vois bien que » mon défaut est d'aller trop vite. »

Je n'eus pas assez de patience pour m'en tenir à mes leçons de composition ; j'avais mille idées de musique dans la tête, et le besoin d'en faire usage était trop vif pour que je puisse y résister. Je fis six symphonies ; elles furent exécutées

---

(1) *Moreau* (Henri), musicien très distingué, né à Liège en 1728, décédé en 1803. On lui doit beaucoup de musique d'église et deux ouvrages théoriques sur l'harmonie.
P. M.

dans notre ville avec succès. M. le chanoine de Harlez me pria de les lui porter à son concert ; il m'encouragea beaucoup, me conseilla d'aller étudier à Rome, et m'offrit sa bourse. Mon maître de composition regarda ce petit succès comme pouvant nuire à l'étude du contre-point qui m'était si nécessaire : il ne me parla point de mes symphonies. Il n'en fut pas de même de M. Renekin : j'arrive un jour pour prendre ma leçon d'harmonie ; il m'embrasse, me fait asseoir dans un fauteuil, se met à son clavecin, exécute un morceau de mes symphonies qu'il savait par cœur, revient à moi, en me criant : *Bravo* ! *bravo* ! mon ami ; ah ! je suis d'une joie... Je veux les jouer toutes sur mon orgue. — Trop digne et trop aimable homme ! tu sentais les défauts de mon faible ouvrage ; mais au moins, en m'encourageant par ton suffrage, tu préparais les semences qui devaient un jour germer, et faire naître des productions plus dignes de l'émulation que tu m'inspirais !

Le projet d'aller étudier à Rome, ne me quitta plus, et pour décider le Chapitre à me laisser partir, je finis la messe dont j'ai parlé. Je la fis voir à M. *Moreau*, en lui disant : Je conviens, monsieur, qu'un écolier de ma sorte ne doit pas entreprendre un ouvrage si considérable ; mais je suis décidé à aller étudier à Rome : mes parens s'y opposent, vu ma faible santé ; mais dussé-je y aller à pied et demander la charité sur les chemins, mon parti est pris, je le suivrai. Voyez donc cette messe, je vous en prie ; je veux, s'il est possible, engager le Chapitre à reconnaître mes ser-

vices, et ne pas priver mon père d'une somme dont sa nombreuse famille a besoin. — Il vit ma messe en quatre ou cinq séances ; il corrigea beaucoup de fautes de composition, et il n'en trouva aucune contre l'expression.

Je me rappelle qu'il était revenu plusieurs fois au verset *Qui tollis peccata mundi*, etc. Comment le trouvez-vous ? lui dis-je. — Je vous conseille de ne pas le laisser, me dit-il. — Pourquoi donc ? — On ne croira pas qu'il soit de vous. — Cela m'est égal ; j'espère que vous êtes persuadé qu'il est de moi, et cela me suffit.

Ce que je dis prouve assez que c'est à la nature à faire les premiers dons à l'homme qui se destine aux arts d'imagination.

Quelle est, me dira-t-on, la nature que doit suivre le musicien ? la déclamation juste des paroles. Je ne parle pas des effets physiques, tels que la pluie, les vents, la grêle, le chant des oiseaux, les tremblemens de terre, etc. Quoiqu'il y ait du mérite à bien rendre ces différens effets, le plus souvent ils me font une sorte de pitié. C'est comme quand on voit un buste colorié ou habillé, on recule d'effroi ; c'est la nature trop servilement rendue ; elle n'a plus de charmes.

Je n'aime pas davantage les récits de combats, de tempêtes mis en musiques ; c'est, je crois, la faute de nos poètes, qui rassemblent tant d'images dans un même morceau, que le musicien devient confus pour vouloir tout rendre : le récit dans le *Huron*, celui de la tempête dans le *Tableau parlant*, ne me satisfont point ; la chasse de *Tom-Jones* a les mêmes défauts, quoi qu'en dise

l'auteur du mélodrame : il ne trouve rien de comparable à l'endroit qui dit en parlant du cerf : *Enfin tombe*...Cette expression musicale me paraît exagérée, lorsqu'il est question de peindre un cerf presque mort de fatigue avant de succomber (1). Le récit que j'ai fait dans l'Amant jaloux, *Victime infortunée*... n'a pas le défaut de la surabondance, et je crois que les réflexions des deux femmes qui écoutent *Isabelle*, ne contribuent pas peu à l'effet de ce morceau, qui aurait peut-être pris une tournure gigantesque, si ces réflexions n'en eussent séparé les images. L'inexpérience s'aperçoit davantage dans les compositions trop surchargées et produisant peu d'effet, que dans celles où règne trop de simplicité et même un certain vide. Voyez la musique de Pergolèse. Le chant est un dessin pur qui suit la déclamation ; quelques notes d'accompagnement lui ont suffi pour compléter son tableau. On pourrait sans doute multiplier les accompagnemens sans nuire à l'ensemble ; c'est ce que fait le musicien qui écoute. Je n'ai jamais entendu la *Servante maîtresse*, sans faire dans ma tête quelques parties satisfaisantes, et j'étais enchanté que l'auteur m'eût laissé ce plaisir.

---

(1) On peut objecter qu'en pareil cas, c'est le chasseur qui exagère ; voilà peut-être l'excuse du musicien. Au reste, soit que j'approuve ou que je critique, l'on me permettra de prendre mes exemples chez les autres, lorsque je ne les trouve pas dans mes ouvrages. La franchise avec laquelle je me critique moi-même, prouve que je n'ai en vue que l'avantage de l'art.

J'entends souvent les musiciens de la comédie italienne ajouter quelques notes par-ci, par-là, à mes accompagnemens ; ce qu'ils ajoutent est bien, mais j'aimerais mieux qu'ils le laissassent faire aux spectateurs, qu'il faut aussi amuser. Si chaque exécutant avait la même envie, que serait-ce qu'un tel ensemble ? Le musicien exécutant qui passe les bornes de son devoir, non-seulement fait la leçon au compositeur, mais il se donne, à l'égard de ses confrères, un ton de docteur, qui, à la longue, nuit singulièrement à sa réputation. Si les comédiens donnent un jour un pouvoir moins limité à l'habile artiste (M. de la Houssaye), qui conduit l'orchestre, je ne doute pas qu'il ne réprime cet abus.

M. le chanoine de Harlez fit part au Chapitre de l'envie que j'avais d'aller étudier à Rome, et il prit ses ordres pour faire exécuter ma messe à la prochaine fête solennelle, qui n'était pas éloignée.

Allons, dit un chanoine, faisons ce que désire ce jeune homme ; mais je vous avertis, messieurs, que s'il nous quitte une fois, nous le perdrons pour toujours. — On m'accorda une gratification.

Je portai ma messe à l'abbé J***, alors maître de musique, qui crut, ainsi que mon maître de composition, qu'elle n'était pas de moi (1) ; cependant il fallut obéir et battre la mesure, ce

(1) J'atteste cependant qu'elle était mon ouvrage, et que je n'avais pour cette fois usé d'aucun stratagème.

qu'il fit d'assez mauvaise grace ; mais mon père, premier violon, était aimé de ses confrères : ils remarquèrent que le maître de musique mettait peu de soin à l'exécution, et cela leur suffit pour redoubler leur zèle. Aussi jamais ouvrage ne fut exécuté avec plus de chaleur.

La messe fit plaisir ; et l'on se disait dans la ville : *Nous avons entendu les adieux du jeune Grétry.*

Il n'est pas indifférent qu'un maître de musique, c'est-à-dire celui qui bat la mesure, soit aimé des musiciens qui exécutent sous lui. Le moindre geste, le plus petit coup de son bâton ou de son pied, est saisi de tout le monde ; c'est un fluide qui se communique dans tous les coins d'un orchestre, quelque grand qu'il soit ; mais je ne connais rien de plus sot qu'un batteur de mesure qui n'inspire pas de confiance : il frappe, il s'agite et ne produit rien. Une autre fois, il fait le signe pour commencer, il frappe majestueusement ; mais les musiciens rebelles se sont donnés le mot, et personne ne commence... Il reste tout étonné, et il voit que son bâton de mesure, sans le secours des exécutants, est un instrument de fort peu d'effet. Excepté dans les grands chœurs, où je le crois nécessaire au théâtre, il nuit à la bonne exécution, et voici pourquoi: chaque musicien est obligé d'avoir l'œil sur l'acteur chantant ; c'est la seule manière de bien accompagner : il en est dispensé quand on lui frappe chaque mesure ; car il ne peut et ne doit pas suivre deux personnes à la fois. D'ailleurs, l'expression entraîne hors de mesure tout réci-

tant, soit vocal ou instrumental : malheur à celui que ce défaut ne surprend jamais.

Il est donc clair que les symphonistes deviennent froids et indifférens, quand ils ne suivent pas directement l'acteur ; le bâton qui les dirige les humilie, leur ôte l'émulation naturelle à tout homme qui, pouvant obéir à son principal guide, se voit contraint de suivre la loi d'un tiers.

Le bâton de mesure est cependant nécessaire au théâtre de l'Opéra, où souvent, dans la coulisse, on exécute de grands chœurs, quand la situation dramatique l'exige. Il ne faut pas croire qu'un groupe de chanteurs ainsi éloigné puisse entendre l'orchestre, quelque nombreux qu'il soit : chacun chante à l'oreille de son voisin, et je me suis quelquefois surpris chantant contre mesure et conduisant à faux le chœur qui m'environnait. Le maître des chœurs peut s'avancer et jeter un coup d'œil sur le bâton, direz-vous ; c'est ce qu'il fait : mais si c'est un chœur dansé et chanté ; si une foule de danseurs occupent l'avant-scène, le bâton n'est plus visible. Le batteur de mesure frappe alors sur son pupitre, ce qui est très désagréable à entendre ; car il vous rappelle sur-le-champ que vous êtes à la comédie. J'ai souvent songé aux moyens de remédier à cet inconvénient ; je crois qu'on le pourrait, en plaçant quelques gros tuyaux d'orgues derrière la scène, ou sous le théâtre même, en ouvrant le plancher par des trous aux endroits des tuyaux ; le clavier serait dans l'orchestre, un organiste y toucherait pour accompagner, pour guider les chœurs et les empêcher de sortir du ton.

D'ailleurs, ces excellentes basses de vingt-quatre pieds, en renforçant l'harmonie, ajouteraient singulièrement à l'effet.

L'on cherche les moyens de diriger les aérostats, cherchons donc aussi à perfectionner le plus beau, le plus noble instrument de musique que nous ayons. L'orgue en effet serait à lui seul un orchestre superbe, si l'on pouvait donner au son la gradation du doux au fort, à la volonté de l'organiste. J'en ai parlé à M. Charles, et il n'a pas cru cette découverte impossible : c'est, lui ai-je dit, l'étude de l'organe humain qui peut vous y conduire. La manière dont nous formons les sons, le développement ou le rétrécissement que nous observons naturellement pour nuancer le chant, la manière dont un joueur d'instrument à vent modifie les sons par les mouvemens des lèvres et le ménagement du souffle, etc., sont ce qu'il faut approfondir et imiter pour y parvenir.

Je ne puis supporter long-temps le meilleur orgue, touché par le plus habile organiste : j'ai cherché la cause de cet ennui ; il provient sans doute de l'uniformité des sons ; l'artiste a beau changer de jeu, il retrouve partout des sons pleins et sans nuances.

Un parleur monotone peut avoir un bel organe et dire de bonnes choses ; il vous fait éprouver à la longue un malaise insupportable. J'ai remarqué, comme tout le monde, plusieurs sortes de monotonies ; celle qui est produite par un son filé sans nuances ; celle qu'occasionne la lecture des grands vers, où le sens suspendu à l'hémistiche, finit trop souvent à la fin du vers :

il vous reste dans la tête, après une longue lecture de vos égaux, un mouvement involontaire de la quantité de syllabes, qui est presque aussi désagréable que le cochemar. Je crois même qu'un mouvement long-temps répété, agit sur la circulation du sang.

Peut-être tous les hommes n'obtiendraient point le résultat d'une expérience que j'ai faite souvent sur moi-même.

Je mets trois doigts de la main droite sur l'artère du bras gauche, ou sur toute autre artère de mon corps ; je chante intérieurement un air dont le mouvement de mon sang est la mesure : après quelque temps, je chante avec chaleur un air d'un mouvement différent ; alors je sens distinctement mon pouls qui accélère ou retarde son mouvement, pour se mettre peu à peu à celui du nouvel air.

Après cela, dira-t-on que les anciens avaient tort de dire que la musique rendait furieux, ou calmait les individus bien organisés et passionnés pour cet art (1) ?

Le printemps approchait ; mais ses douces influences n'inspiraient à ma famille qu'une sombre tristesse. On ne croyait pas que j'eusse assez de force pour supporter la fatigue d'un voyage de quatre à cinq cents lieues que j'allais faire à pied. Ma bonne mère eut le courage, en

---

(1) Le mouvement ou le rhythme agit plus puissamment sur l'ame, que la mélodie ou l'harmonie. On pourrait dire qu'il est pour l'oreille, ce que la symétrie est pour les yeux.

répandant des larmes, de travailler elle-même aux petites nippes qui m'étaient nécessaires. J'étais le seul de la famille qui parût avoir conservé de la gaieté : j'étais résolu, et j'avais raison de paraître tel ; c'était le seul moyen d'obtenir le consentement de mes parens. Je fus passer une journée à Coronmeuse, chez ma grand'mère. Ses adieux étaient pour moi les plus cruels de tous ; car son grand âge ne me laissait pas l'espérance de la revoir jamais : sa contenance à mon égard n'est jamais sortie de ma mémoire. Elle me parla long-temps de mes devoirs envers Dieu, me recommanda beaucoup le soin de ma santé. Elle remarqua sans doute avec plaisir le courage que j'affectais ; et dans la crainte de l'affaiblir, elle s'efforçait de me montrer une physionomie riante, dans le temps que ses pleurs la trahissaient.

L'exhortation que me fit son second mari fut d'un genre tout différent : après dîner il me conduisit dans son jardin, il commença par m'enfoncer son chapeau sur ma tête, en me disant : *Eh bien, Rodrigue, as-tu du cœur* ! — Oui, vraiment, mon grand-papa. — Tiens, me dit-il en fouillant dans ses poches, voilà le présent que je te fais. — Il sort en même temps deux pistolets, qu'il me présente : Prends garde, dit-il, ils sont chargés ; n'en abuse pas, mon fils, je t'en conjure ; mais si quelqu'un t'attaque... — Oui, oui, mon grand-papa, je saurai bien me défendre. — Allons, voyons ; je suppose que cet arbre est un voleur qui te demande la bourse ou la vie, que feras-tu ? — Je lui dirai : Monsieur, si vous êtes dans le

besoin, je peux bien vous offrir quelque secours ; mais ma bourse tout entière, dans la situation où je me trouve, c'est ma vie elle-même. — Non, me répond mon grand-père en me montrant l'arbre, c'est tout ce que tu possèdes que je veux avoir. — Pan... Je tire un coup de pistolet contre l'arbre. — Il met le sabre à la main, s'écrie mon grand-père... et je lâche mon second coup. Ma grand-mère effrayée, accourt à la fenêtre en criant : Au nom de Dieu, que faites-vous là ? — Je tue les voleurs, ma grand'maman, lui répondis-je. — Son mari mit les deux pistolets dans ma poche, et nous rentrâmes.

J'appris en arrivant chez mon père, que le messager qui devait me conduire était venu à la maison, et avait fixé son départ pour Rome à huitaine. C'était à la fin de mars 1759, et j'avais par conséquent dix-huit ans. Je ne doutais pas que mon guide n'eût été bien caressé, et qu'on ne lui eût promis une récompense s'il prenait soin de moi sur la route.

Cet homme s'appelait Remacle ; et quoique âgé de soixante ans, il faisait par année deux voyages de Liège à Rome, et de Rome à Liège : il en faisait quelquefois trois. Il était très-honnête homme avec les jeunes gens qu'il conduisait ou ramenait ; mais il était bien le plus fin des contrebandiers : Il portait en Italie les plus belles dentelles de Flandre, et les jeunes étudians qu'il conduisait n'étaient qu'un prétexte pour cacher son commerce. Il rapportait de Rome des reliques et de vieilles pantoufles du Pape ; il en fournissait tous les couvens de religieuses de la

Flandre et des Pays-Bas. Il en tirait de l'argent, des dentelles, des présens de toute espèce. Cet homme était riche et avare ; nous lui disions souvent : Veux-tu donc mourir sur les grands chemins, Remacle ? — Il nous répondait avec son air juif ; Hélas ! je ne suis pas aussi riche que l'on croit ; d'ailleurs quand je ne fais qu'un voyage par année, je fais une maladie en automne, et j'aime mieux voyager.

Son trafic l'obligeait de faire d'immenses détours pour éviter les endroits où il était soupçonné ; de manière que pour conserver sa santé, selon lui, il faisait environ deux mille lieues par année, portant plus de cent livres sur le dos.

Le jour de mon départ arrive enfin ; je le désirais impatiemment. Je ne voyais que larmes, je n'entendais que soupirs depuis huit jours. Le terrible Remacle arriva au jour fixé : il entra chez mon père sans se faire annoncer ; il était une heure après diner. Son apparition fut un coup de foudre pour ma famille. Je ne lui donnai pas le temps de parler : je saute sur ma valise, que je mets sur mon dos ; je me jette à genoux, les mains jointes, pour demander la bénédiction de mon père et de ma mère. *Que Dieu te bénisse, mon cher enfant*, me dirent-ils ; et j'avais disparu.

Le voisinage était aux portes pour me voir partir ; je fis signe à chacun de ne point m'arrêter; et mon vieux Mentor leur disait en courant après moi : Soyez tranquilles, j'en aurai soin.

Que les larmes de ma mère et surtout de mon père me firent une vive impression ! leurs physionomies respectables, où était répandue la

pâleur de la mort, leurs bras élevés vers le ciel pour l'implorer en ma faveur ; ce tableau pieux me fit une sensation que je ne puis rendre.

Lorsque je fus en état de me reconnaître, je sentis mes larmes couler, et je dis : « O mon » Dieu ! permets que ta pauvre créature soit un » jour le soutien et la consolation de ses infor- » tunés parens. »

L'amour paternel et l'amour filial résident sans doute dans tous les cœurs, même les plus endurcis; mais que les gens de haut parage sont loin de savoir combien ce sentiment respectable est plus vif chez les honnêtes bourgeois, surtout dans les pays où le luxe et la débauche n'ont pas mis de barrières entre les pères et leurs enfans. L'habitude de vivre ensemble, de se chauffer au même feu, de boire au même vase, de manger au même plat, répugnerait sans doute à la nature factice du beau monde ; mais cependant avec quelles délices je me rappelle ce cher et bon vieux temps ! J'ai puisé dans cette intimité l'amour éternel que je porte aux auteurs de mes jours. Eh ! quel est le père qui ne se contraigne, quand il vit et agit toujours sous les yeux de ses enfans ? Quel est l'enfant qui puisse compter sur l'amour paternel, au point de s'oublier souvent en sa présence ? Un gouverneur, direz-vous, jouit de l'autorité d'un père : oui, mais l'enfant accorde-t-il au maître cette autorité que la nature ne lui a pas donnée ? La nature ne perd pas ses droits, et à sept ans un enfant se dit : « Il faut » que j'obéisse à un maître que l'on paie pour » avoir soin de moi ; c'est pour lui-même, c'est

» pour sa fortune et sa réputation, qu'il lui im-
» porte que je remplisse mes devoirs ; il n'a pas
» d'autre intérêt : mais mon père est mon Dieu
» sur la terre ; je suis ce qu'il aime le plus dans
» ce monde ; ses volontés sont pures, et je sens
» que sa raison doit être ma loi. »

L'obéissance naturelle fait des hommes ; l'obéissance forcée fait des esclaves : et je n'estime guère plus l'homme qui n'est honnête que parce qu'il tremble à l'aspect des lois, que le coupable qui les enfreint.

Mon vieux Mentor me conduisit dans son village, à trois lieues de Liège, où je trouvai deux étudians qui nous attendaient pour faire route ensemble : l'un était abbé ; il me parut faible et languissant, et je sentis un retour de courage sur moi-même à l'aspect de ce frêle voyageur : l'autre était un jeune chirurgien ; il était gai, vif, sans souci ; je le jugeai un compagnon de voyage fort amusant, et je ne me trompai pas.

Je témoignai à ces jeunes gens combien j'avais été fâché de ne m'être point trouvé chez mon père lorsqu'ils y étaient venus pour faire connaissance avec moi. Nous fûmes bientôt amis, surtout le jeune chirurgien et moi. Il me dit à l'oreille que ce pauvre abbé, à la mine alongée, ne ferait que vingt-cinq lieues de son pied mignon. J'avais remarqué, ainsi que lui, que notre abbé avait le pied d'un longueur démesurée. Quant à vous, ajouta-til en souriant, vous n'en ferez que cinquante, et j'en suis fâché ; car je vous aime déjà.
— Nous verrons cela, lui dis-je.

Nous partîmes donc le lendemain à cinq heures

du matin. Le vénérable Remacle, l'abbé, le chirurgien et moi, et un gros garçon champenois nommé Baptiste, associé honoraire de Remacle, voilà ce qui composait notre caravane. On nous fit faire dix lieues ce jour-là, à travers les bruyères et les forêts des Ardennes. Notre abbé ne mangea pas le soir ; le petit chirurgien et moi nous dévorâmes. Tout en soupant il me disait : Je serais fâché que notre abbé ne fit pas ses vingt-cinq lieues, car j'ai prédit qu'il les ferait.

Le lendemain, même promenade que la veille. Notre arrière-garde, c'est-à-dire, notre pauvre abbé, arriva au gîte long-temps après nous. J'en étais inquiet : je voulus sortir pour aller à sa rencontre ; mais le petit espiègle, suppôt d'Hippocrate, me retint, en m'assurant que l'abbé aimait à marcher lentement, et qu'il n'y avait pas d'humanité à moi de vouloir presser sa marche.

Il arrive enfin, se traînant à peine. Après qu'il se fut reposé, il nous dit en versant des larmes qu'il n'avait pas la force de nous suivre ; qu'il resterait quelques jours dans l'auberge pour guérir les plaies qu'il avait aux pieds, et qu'il retournerait ensuite chez son père. Nous approuvâmes tous son projet, excepté le chirurgien, qui ne dit mot. Les larmes de ce pauvre abbé redoublèrent, lorsqu'il parla de la surprise que son apparition causerait à son père et à ses parens, qui l'avaient tous comblé de présens et de bénédictions au moment de son départ, et devant lesquels il n'oserait se montrer sans honte. Remacle le consola, en lui apprenant qu'il n'était

pas le premier jeune homme liégeois qui l'abandonnait sur la route ; et il lui en nomma plusieurs. Notre petit espiègle, qui ne parlait pas depuis long-temps, demande enfin au messager combien nous avions fait de lieues. — Hier dix, aujourd'hui autant, et si vous comptez les trois lieues de votre ville à mon village, cela fait vingt-trois lieues. — Il s'approche de mon oreille en me disant : Il en manque deux ; je suis furieux. — Tais-toi, barbare, lui dis-je. — On alla se coucher.

Croira-t-on que notre chirurgien suivit l'abbé dans sa chambre, et parvint à lui persuader qu'il devait se remettre en marche le lendemain. Il visita ses pieds, lui pansa ses plaies ; et lorsque nous fûmes le lendemain matin dans la chambre de l'abbé, croyant le trouver au lit, nous le vîmes tout habillé, le paquet sur son dos, et le petit drôle qui lui donnait le bras pour descendre l'escalier. Malheureux, lui dis-je, tu veux donc voir périr ce pauvre abbé ? — Oh que non, que non, me dit-il ; il a prié Dieu cette nuit, M. l'abbé : tu es un impie, toi, tu ne crois pas aux miracles.

Le pauvre garçon fit encore trois lieues, aidé par le petit camarade, qui le soutenait ; mais une fois arrivé à l'endroit où nous devions déjeûner, il perdit le reste de ses forces avec l'espoir de nous suivre. Je me mis en colère contre le chirurgien. Ne te fâches pas, me dit-il, il a fait vingt-cinq lieues, et je ne veux pas qu'il aille plus loin. — L'abbé se mit au lit, et nous le quittâmes en lui conseillant, après qu'il se serait bien reposé, de louer un cheval pour se rendre chez lui.

Nous continuâmes notre route. Je m'aperçus vers le soir de la même journée, que notre brave lui-même restait en arrière, et qu'il faisait d'inutiles efforts pour ne pas boiter ; je le guettais souvent ; je lui vis porter son mouchoir à ses yeux après avoir regardé le ciel avec fureur. Je m'assis un instant pour l'attendre. Dès qu'il fut près de moi, je lui criai : Allons, courage, Monsieur l'abbé ! — Qu'appelles-tu, M. l'abbé ? — Il voulut me sauter aux yeux ; je levai mon gros bâton. Oh ! hé ! jeune homme, lui dis-je, sais-tu que tu n'es peut-être pas ici le plus fort, si ce n'est en méchanceté ? — il me regarda fixement, et puis prenant son parti : Allons, me dit-il, je suis un chien, j'en conviens ; mais, dis-moi, comment te trouves-tu ? — Pas trop bien, je l'avoue. — Pour moi, je souffre horriblement, continua-t-il, et je peux à peine me traîner. — J'ai souffert autant que toi ce matin, lui dis-je ; je me suis efforcé d'aller, et maintenant je me trouve mieux ; suis mon exemple ; efforce-toi, la même chose ne tardera pas à t'arriver : allons, marchons. — Je voulus lui donner le bras. Jamais, jamais, me dit-il en s'éloignant.

Le lendemain fut encore pénible pour nous ; mais dès que nous fûmes arrivés à Trèves, nous nous trouvâmes aguerris, faits à la fatigue et aux injures du temps.

Un jour en entrant dans une auberge pour le dîner, une grosse Allemande, maîtresse du logis, me témoigna une tendresse toute particulière. Mon camarade me dit : Vois-tu, mon beau garçon, comme tu vas faire des conquêtes en chemin.

— Dès que nous fûmes à table, cette femme vint m'ôter mon couvert pour en substituer un autre d'argent ; elle m'apporta ensuite un morceau de pâtisserie très-délicate : j'en offris à mes compagnons, et le suppôt d'Esculape continuait à me faire mille plaisanteries. Au dessert, elle revient avec un verre de liqueur, qu'elle me porte elle-même à la bouche. Que signifie cela, dis-je au messager ? — Je n'en sais rien, me dit-il. — Nous nous levons enfin pour partir. La maîtresse du logis vient à moi les bras ouverts, me presse contre son sein en fondant en larmes et me disant mille choses en allemand, que je n'entendais point.

Je sors avec mon espiègle, qui riait comme un fou : je ne riais point, cette femme m'avait attendri. Bientôt nous fûmes suivis du messager que nous attendions avec impatience ; il nous apprit que cette bonne femme était mère d'un jeune homme auquel je ressemblais, et qui était parti depuis quelques jours pour aller faire ses études à Trèves : il nous dit aussi qu'elle avait absolument refusé le paiement de notre dîner ; qu'elle m'avait beaucoup recommandé à lui, et s'était informée si j'avais de l'argent pour aller jusqu'à Rome.

Quant à notre pauvre abbé, il avait suivi le conseil que nous lui avions donné. Après quelques jours de repos, il avait acheté un cheval pour se rendre chez lui. Ma mère (qui m'a conté ce détail depuis) était à la grand'messe de notre paroisse, aux fêtes de Pâques : dans l'instant où elle n'offrait de vœux au ciel que pour un fils

qu'elle aimait et qu'elle croyait trop faible pour soutenir la fatigue d'un si pénible voyage ; l'imagination frappée des rêves de toute une famille alarmée qui me voyait sans cesse abîmé de fatigue, pâle, déchiré et respirant à peine dans le coin d'un cabaret ; c'est dans ce moment qu'elle aperçoit l'abbé. Ses yeux cherchent partout son fils, qui doit être avec lui ; la foule l'empêche d'approcher ; mais elle ne le quitte pas de vue un instant : elle parvient enfin à lui faire dire qu'elle désire lui parler : Quoi, monsieur, c'est vous ! où est mon fils ? comment se porte-t-il ? — Il lui apprit que je continuais courageusement ma route, et il lui raconta sa déplorable histoire.

Ma mère l'entraîna à dîner chez elle, où il fut bien caressé ; mais la condition était rude : il fallut entrer dans les plus petits détails d'un voyage qui blessait son amour-propre.

Cependant nous cheminions vers notre but assez péniblement ; mais le chirurgien faisait souvent diversion à nos fatigues par ses espiègleries : en voici une qui me parut un peu forte.

Nous étions dans les environs de Trente. Pendant que nous nous reposions en attendant le souper, il était allé, comme à son ordinaire, fureter dans toutes les chambres, et embrasser toutes les filles de l'auberge. S'il n'eût fait que cela, il eût été pardonnable : cependant nous soupons et l'on nous sert des mets que le messager n'avait pas demandés ; ensuite plusieurs bouteilles de très-bons vins étrangers : le petit chirurgien avait l'air d'être du secret, et il plaisantait beaucoup, en disant qu'il ressemblait, trait

pour trait, à un jeune mari que notre hôtesse venait de perdre.

Nous étions curieux, le messager et moi, de savoir ce que cela signifiait ; et, après le souper, nous allâmes nous en informer. Nous trouvâmes l'hôtesse avec son mari, âgé de quatre-vingts ans, auquel le chirurgien avait arraché deux dents ; il avait saigné la femme, qui n'était guère plus jeune ; il avait saigné une jeune fille qui avait la jaunisse. Abominable homme, lui dis-je, sais-tu assez ton métier pour oser porter la main sur un vieillard, une vieille femme près de descendre au tombeau ? — C'est pour cela qu'il n'y a rien à craindre, me dit-il ; ne faut-il pas que je m'exerce ? — Tais-toi, bourreau, lui dis-je, et souviens-toi que si tu continues à t'exercer de la sorte, nous t'abandonnerons.

Nous avions déjà parcouru une partie des Etats que possède la maison d'Autriche dans le voisinage des Alpes, lorsqu'un jour notre messager nous persuada de faire un détour de deux lieues, pour nous procurer, disait-il, la vue d'un superbe monastère dont je ne me rappelle point le nom. Son empressement à nous donner ce plaisir me parut suspect, et je crus, non sans raison, que son intérêt marchait à côté de sa complaisance.

Arrivés dans le couvent, Remacle nous dit de voir l'église, les édifices et les jardins, et qu'il nous rejoindrait dans une grande salle qu'il nous montra, et où j'aperçus beaucoup de personnes des deux sexes. On exerce ici l'hospitalité, me dit le chirurgien, et c'est probablement ce qui y attire Remacle. — Oui, répondis-je, et sans doute

aussi quelques commissions pour ces moines, qui me semblent fort riches ; mais nous pouvons nous dispenser de manger le pain des pauvres. — Je suis de votre avis, dit mon compagnon, mais nous irons voir comment on les traite.

Nous revînmes en effet dans cette salle, où la charité chrétienne s'exerçait d'une manière si étrange, que je n'aurais pu y ajouter foi, sans en avoir été témoin oculaire. On faisait une distribution d'alimens ; un gros moine très-brutal, qui y présidait, frappait les hommes, poussait rudement les femmes et les enfans, et avait l'air de vouloir exterminer son monde plutôt que de l'aider à vivre. Il venait de mal mener un malheureux Français qui implorait son secours, lorsqu'il nous aperçut et nous aborda, en disant en français : Vous avez bien l'air de n'être attirés ici que par la curiosité. — Il est vrai, lui dis-je, mon révérend, que ce n'est pas la nécessité qui nous y amène ; mais la beauté de votre monastère, et surtout le désir de contempler l'asile où le malheureux voyageur est reçu avec tant d'humanité, nous ont fait détourner de notre route. Faites-vous chaque jour, lui dis-je, autant d'heureux que j'en aperçois dans ce moment ? votre emploi est celui de l'ange consolateur, et toutes ces victimes de la misère doivent bénir le fondateur qui vous a si richement dotés, et vous surtout mon père, qui remplissez ses vues avec une douceur si édifiante.

Le moine en courroux interrompit ce persiflage, en nous priant de sortir de la salle. Echauffé à mon tour par ses menaces, je lui dis

en élevant la voix : Il est évident, mon père, que la mince portion de vos richesses, que vous donnez aux pauvres avec tant de regrets, est une charité forcée, et que vous êtes persuadé que secourir d'une main en soufflettant de l'autre, est le plus sûr moyen d'éluder l'ordre du fondateur et d'écarter ces malheureux ; mais craignez que cette conduite n'attire à la fin sur vous quelques malédictions dont le pauvre se réjouira.

Ces paroles véhémentes avaient excité l'attention des pauvres voyageurs, qui, sans doute, applaudirent à ma colère. Je m'en aperçus au silence qui se fit tout-à-coup dans la salle, et à la confusion du moine.

Je sortis alors avec mon compagnon, qui me dit : Bravo ! bravo, mon ami ! je voudrais que le maître de ces moines t'eût entendu, ta prédiction ne serait peut-être pas vaine. Je gagerais bien, ajouta-t-il, que tu me permettrais d'arracher à ce drôle-là cinq ou six dents. — Oh ! tant que tu voudrais, lui dis-je.

Remacle, très-mécontent de notre visite chez les moines, se hâta de regagner la grande route.

Nous traversâmes le Tyrol. Les avalanges (on nomme ainsi la chute des neiges amoncelées, qui s'écroulent du haut des montagnes) formaient un bruit semblable à celui du tonnerre, que vingt échos rendaient presque continuel. Tout me parut original et romantique dans ce pays montueux.

Les femmes me parurent charmantes ; elles ont les traits fins et délicats ; une espèce de turban fort gros couvre leurs têtes, et diminue encore les plus jolies petites mines que l'on puisse

voir. J'avais peine à leur pardonner leurs énormes bas de laine qui avaient l'apparence de bottes fortes ; mais lorsqu'on sait que cette chaussure sert à garantir du froid une jambe de cerf et blanche comme l'hermine, on envierait le sort des Tyrolois, qui seuls ont l'honneur d'assister au débotté. Leur taille est élégante : d'ailleurs, les deux extrémités du corps, le gros turban et les grosses bottes, contribuent à les faire paraître si sveltes, que ce qui paraît d'abord les défigurer, devient un raffinement de coquetterie... Tel est l'empire de la beauté : nul costume n'en obscurcit le charme.

Un petit événement accrut beaucoup alors dans l'esprit de notre guide la considération qu'il me témoignait. A l'approche d'un petit bourg, je m'aperçus par ses gestes et l'altération de son visage, qu'il était troublé de quelques craintes. Je lui en demandai le sujet. Ah ! me dit-il, que je voudrais être à demain ! — Je pénétrai la cause de ses inquiétudes, et je vis qu'il avait besoin en ce moment de toute sa prudence et de la nôtre. Il m'exhorta à répondre laconiquement aux question qu'on pourrait me faire sur son compte dans le bourg, et à ne point parler des détours de notre route. Soyez tranquille, lui dis-je, si nous babillons, ce ne sera pas pour vous nuire.

Nous arrivons cependant dans le lieu tant redouté ; on nous fait entrer dans une grande salle basse, autour de laquelle beaucoup de voyageurs étaient assis sur des bancs. Leur silence, leur ennui, l'aspect du lieu rendaient la scène très-

lugubre. Remacle prit sa place dans un coin, posant à ses pieds son énorme bissac. Bientôt après je vois entrer quatre espèces d'alguasils de finance, que la mine de Remacle m'aurait fait juger tels, si je ne les eusse appréciés d'avance. L'un d'eux va droit au paquet de notre guide et le soulève en marquant qu'il le trouve bien lourd. Remacle se lève le chapeau à la main, et lui dit en allemand, qu'il était le conducteur de ces deux jeunes gens, qui allaient étudier à Rome. L'archer vient aussitôt à moi, et me dit : Vous êtes bien jeune et bien maigre, *Meinherr*, pour faire un si grand voyage. — Ah ! le courage, lui répondis-je, supplée à la force, et j'ai bonne envie de m'instruire. — Dans quelle science ? — Je suis compositeur de musique, *Meinherr*, et assez connu déjà dans le pays de Liège. — Diable ! dit-il en souriant et en s'asseyant près de moi. Ses confrères s'approchèrent en même temps, et me firent d'autres question auxquelles je fis des réponses risibles qui les occupèrent assez pour donner le temps à Remacle de se rassurer. Il se sentit même la force de payer d'audace et de faire un coup de maître. Il ouvre son sac aux yeux de tous, en tire des hardes, du linge ; puis une moitié de bas de laine garnie d'aiguilles à tricoter, et d'une très-grosse pelote de laine qu'il pose sur ses genoux, et voilà mon homme qui tricote d'un air tranquille. Ses genoux apparemment ne l'étaient point, car la pelote tombe et s'en va roulant dans les jambes des commis. Remacle fit une grimace effroyable. Je me lève très-lestement, et d'un coup de pied je lui renvoie

sa pelote, en leur présentant une bouteille de vin, dont je proposai à ces messieurs de goûter ; ce qu'ils acceptèrent sans façon. Pour achever la diversion, j'appelai le petit chirurgien, que je leur présentai comme un garçon déjà très-habile dans son art. Cherchant toujours à exercer ses talens, il leur offrit son petit ministère pour eux, leurs femmes et leurs enfans ; mais ils n'en usèrent pas comme de mon vin. La bouteille vidée, ces messieurs sortirent sans avoir chagriné personne, et répétant dans leur baragouin, moitié allemand, moitié français, que nous étions des jeunes gens *beaucoup aimable.*

Remacle vint aussitôt à moi, me serra la main et me témoigna, par ses regards, combien il était reconnaissant. Il commanda un excellent souper et du meilleur vin, et ne cessa, tout en mangeant, de vanter ma prudence. A la fin du repas, je lui dis : Eh bien ! Remacle, vous voyez que nous sommes vos amis ; vous ne refuserez pas à présent de nous dire ce que c'est que cette mystérieuse pelote de laine. — Vous allez le savoir, dit-il, je n'aurai plus rien de caché pour vous. — Il déroule environ un pouce de laine qui était à la superficie, et nous fait voir de superbes dentelles de Flandre destinées à orner les rochets des cardinaux. Ah ! mon ami, me dit-il, si j'avais vu ma pelote entre les mains des archers, je crois que je serais tombé raide mort. — Cela étant, dis-je, je me tiens fort heureux de vous avoir sauvé la vie d'un coup de pied.

Nous nous levâmes le lendemain avec allégresse après une bonne nuit, et nous avions déjà fait trois lieues au lever du soleil.

Peu de jours après, nous arrivâmes dans l'Italie. Plus de rochers, plus de frimas ; la nature avait changé de face en un moment. Avec quel plaisir je me trouvai tout-à-coup dans une prairie émaillée de fleurs ! On eût dit qu'un génie bienfaisant nous avait transportés de la terre aux cieux. Je priai le messager de me laisser jouir un moment de ce délicieux aspect ; mais quel fut mon ravissement, lorsque j'entendis, et pour la première fois, les chants italiens ! c'était une voix de femme, une voix charmante, qui me transporta par ses accens mélodieux. Ce fut la première leçon de musique que je reçus dans un pays où je courais m'instruire.

Cette voix douce et sensible, ces accens presque toujours douloureux, qu'inspire l'ardeur d'un soleil brûlant, ce charme de l'ame enfin que j'allais chercher si loin, et pour lequel j'avais tout quitté, je les trouvai dans une simple villageoise.

Il ne nous arriva rien de remarquable en traversant l'Italie. Les campagnes de Milanez me ravirent par leur richesse et leur variété. La ville de Florence me parut un séjour délicieux. La nature est animée différemment dans les pays chauds, et l'homme du nord qui s'y transporte pour la première fois ne peut se refuser à l'admiration.

Les contrées septentrionales de l'Europe n'ont guère produit d'artiste distingué qui n'ait fait un séjour plus ou moins long en Italie. Il semble que c'est un tribut qu'il doit payer à ce climat privilégié, qui en récompense assure sa réputation. Ceux qui ne peuvent acquérir que de l'esprit

n'ont rien à faire en Italie. La logique des pays chauds est l'action même du génie, qui dédaigne la forme et la subtilité. Que l'homme du nord, qui s'est vu au milieu de ces têtes bouillantes, dise s'il ne s'est pas senti entraîné par elles, et s'il ne leur doit pas le foyer qu'il rapporte en sa patrie, et auquel il devra ses succès ?

A trente ou quarante milles de Rome, le messager nous dit qu'il fallait nous quitter, qu'il avait beaucoup d'affaires dans les environs de cette capitale, où il n'arriverait que huit jours après nous. Présentez-vous le plus tôt que vous pourrez au collège, nous dit-il, car je ne vous ai pas informés que deux de vos compatriotes sont partis de Liège avant nous ; on dit qu'il n'y a que deux places vacantes, et vous savez qu'elles appartiennent à ceux qui arrivent les premiers. — Nous prîmes une voiture et nous partîmes.

Je fus ravi du spectacle qui s'offrit à nos yeux en entrant dans Rome ; c'était un dimanche, vers quatre heures après midi, et le printemps répandait dans l'air une chaleur douce qui invitait à la mélancolie. Ajoutez à cela l'appareil d'un nombre infini de voitures remplies de belles dames qui chantaient sans doute l'italien bien mieux que ma petite villageoise. Mon imagination était dans un délire charmant, et souvent, pendant mon séjour à Rome, je suis retourné à la porte du Peuple, pour me rappeler le plaisir que j'avais eu en voyant cet endroit pour la première fois.

Nous fûmes admis au collége, le chirurgien, moi, et les deux jeunes gens dont le messager nous avait parlé, qui arrivèrent deux jours après

nous. Remacle avait raison, il n'y avait que deux places vacantes, mais nous avions de si bonnes recommandations, qu'on nous reçut tous les quatre, en nous mettant deux dans une chambre (1). Je parcourus tous les palais et les églises de Rome, avec l'ardeur d'un jeune homme qui voit des chefs-d'œuvre dont la renommée avait frappé depuis long-temps son imagination. J'allais chaque jour entendre les offices en musique dans les églises. Casali, Orisicchio, l'abbé Lustrini, Joanini del violoncello, étaient les maîtres de chapelle le plus en vogue.

Je trouvai à Casali (2) beaucoup de graces et

---

(1) Le collége de Liège, à Rome, a été fondé par un Liégeois nommé *Darchis*, et c'est à ce bon fondateur que la ville de Liège doit presque tous les bons artistes qu'elle a possédés, et qu'elle possède encore.

Tout Liégeois a le droit d'y demeurer cinq années, pourvu qu'il se présente avant l'âge de 30 ans ; il faut être né à Liège ou dans l'enceinte de trois lieues aux environs de la ville : cependant le quartier d'outre-Meuse est exclu, parce qu'il régnait dans le temps de la fondation une guerre civile entre les deux quartiers de la ville... Ne pourrait-on pas abolir cette exclusion puisque la concorde est rétablie ? Si j 'étais né deux ans plus tard, j'avais part à l'exclusion. Les parens du testateur s'il s'en présente, ont des prérogatives.

Le collége est situé *in piazza monte d'Oro viccino a san Carlo al Corso*... Il y a dix-huit chambres pour les étudians en droit, en médecine, chirurgie, musique, architecture et sculpture. On y est entretenu de tout, excepté qu'il faut se procurer ses maîtres en ville, et s'habiller en abbé. Les Liégeois les plus notables, domiciliés à Rome, en sont les proviseurs ; un prêtre liégeois en est le recteur, et demeure dans le collége.

(2) *Casali* (J. B.) maître de chapelle à S[t] Jean-de-Latran, à Rome, en 1759. Mort en 1792. Auteur de musique religieuse.

de facilité, et surtout une figure aimable ; je conçus de l'estime pour lui, et je me promis de le prendre pour maître.

Orisicchio [1] était plus soigné dans ses compositions, plus vrai dans l'expression ; mais l'air grave et important qu'il affectait en faisant exécuter ses ouvrages, me fit préférer Casali.

L'abbé Lustrini avait du mérite aussi ; élève d'Orisicchio, il en avait pris le style, et avait conservé à la musique d'église l'austérité et la noblesse que l'on ne devrait jamais abandonner ; mais il faut plaire, même à l'église : on entend une rumeur sourde lorsqu'un morceau plait ou déplaît ; la séduction gagne les maîtres de chapelle, et ils finissent par confondre le genre de musique et d'église et celui du théâtre.

A la fin du règne de Benoît XIV, les abus furent portés si loin que le Pape, qui n'était rien moins que cagot, fut obligé de faire transférer le Saint-Sacrement dans une chapelle latérale, pour empêcher l'irrévérence des Romains, qui, tout attentifs et les yeux fixés sur les musiciens, tournaient le dos au maître-autel. Il défendit aussi les timbales et toutes sortes d'instrumens à vent, et ordonna aux maîtres de chapelle, sous peine d'amende, de finir les offices de l'après-dîner avant la fin du jour. Les ordres du pontife subsistaient encore pendant mon séjour à Rome, et c'était, je crois, la seconde année du règne de Clément XIII (Rezzonico).

---

(1) *Orisicchio*, compositeur estimé de musique religieuse. P. M.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Un compositeur qui travaille pour l'église devrait être très-sévère, et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre.

Quelle différence en effet entre le sentiment qui règne dans les psaumes, les antiennes, les hymnes, etc., et la véhémence des passions de l'amour et de la jalousie ? L'amour, proprement dit, ne doit avoir aucun rapport avec l'amour de Dieu, lors même qu'il en tient la place dans le cœur d'une jeune femme. Tous les sentimens qui s'élèvent vers la Divinité doivent avoir un caractère vague et pieux. Tout ce qui n'est pas à la portée de nos connaissances nous force au respect; les extases même qu'éprouvèrent certains personnages pieux dont parlent les légendaires, seraient indignes de la Divinité, si elles n'avaient que les caractères de l'amour profane.

Le *Stabat* de Pergolèse me paraît réunir tout ce qui doit caractériser la musique d'église dans le genre pathétique ; la scène est trop longue cependant, et l'on sent que Pergolèse, malgré ses efforts, n'a pu trouver encore assez de couleurs pour varier son tableau sans sortir de la vérité. Si l'auteur de cet œuvre sacré avait fait parler les larrons présens à la scène du calvaire ; si Magdeleine avait dit à la Mère de Dieu : « Vous » pleurez votre fils, ô Marie ; mais ce fils est un » Dieu qui consent à souffrir ; sa gloire est im» mortelle comme la vôtre : mais moi, malheu-

» reuse pécheresse, je gémis sur mes fautes pas-
» sées ; le remords et la crainte habitent dans
» mon cœur, tandis qu'une douleur plus tendre
» fait couler vos larmes.... » Alors le musicien aurait fait un ouvrage parfait, qu'il n'a pu faire en voulant exprimer toujours au naturel plusieurs strophes qui ont entre elles trop de rapports On sent bien que cette observation est pour l'auteur des paroles plus que pour celui de la musique. Il était possible sans doute de jeter plus de variété dans la musique du *Stabat*, tel qu'il est ; mais je crois que c'eût été aux dépens de la vérité.

Un musicien qui se voue à la musique d'église est heureux cependant de pouvoir à son gré se servir de toutes les richesses du contre-point, que le théâtre permet rarement. La musique d'une expression vague a un charme plus magique peut-être que la musique déclamée ; et c'est pour les paroles saintes qu'on doit l'adopter.

La musique profane peut employer quelques formes consacrées à l'église ; on ne risque jamais rien en ennoblissant les passions qui tiennent à l'ordre et au bonheur des hommes.

La première se dégrade si elle sort de ses limites : la seconde s'enrichit en s'ennoblissant des traits de sa rivale.

L'étude de l'harmonie, le beau idéal harmonique, est spécialement ce que doit chercher le compositeur dans le genre sacré. Le *Stabat* du divin Pergolèse a bien plus ; il réunit souvent le beau idéal de l'harmonie et de la mélodie. Je dis donc encore que tout ce qui n'est point à la portée de notre compréhension, soit mystère ou

révélation, nous force au respect, et exclut par cette raison toute expression directe.

Vouloir faire sortir la musique d'église du vague mystérieux qui lui est propre, est, je crois, une erreur.

Laissons à la musique de théâtre les avantages qui lui sont propres, et croyons que le musicien qui se destine à l'église, est heureux de se servir dans ce cas et à propos, de la métaphysique du langage musical.

Au théâtre il faut l'expression exacte de la situation et des paroles, parce qu'elles ont un sens déterminé, et que l'expression vraie de la musique fortifie la situation, et fait entendre les paroles même à travers les accompagnements. Voici ce que j'observe, autant qu'il m'est possible, dans mes compositions théâtrales : je commence presque toujours chaque morceau par un chant déclamé, afin qu'ayant un rapport plus intime avec le drame, le début s'imprime dans la tête des auditeurs. Je déclame de même tout ce qui constitue le caractère du personnage ; j'abandonne au chant tout ce qui n'est qu'agrément ou arrondissement de la phrase poétique ; la mélodie nuirait aux mots techniques, elle embellit tout le reste. Si un mot a besoin d'être bien entendu pour l'intelligence de la phrase, que ce soit une bonne note qui le porte. Si vous établissez un *forté* d'une ou plusieurs mesures dans votre orchestre, que ce soit sur des paroles déjà entendues ; car un mot nécessaire, perdu dans l'orchestre, peut dérober entièrement le sens d'un morceau. Si l'auteur du drame, entraîné par le

besoin de rimer, vous a donné quelques vers inutiles ou nuisibles à l'expression ; si vous craignez un vers de mauvais goût qui peut révolter le parterre, dans ce cas rendez service au poète, en couvrant les paroles d'un *forté*. Il est difficile, je l'avoue, d'appliquer ces préceptes par la seule réflexion ; il faut que la nature nous serve pour être simple, riche et vrai en les pratiquant. Mais si après avoir médité une Poétique on était poète, qui ne voudrait être un Boileau ? Il ne suffit pas au théâtre de faire de la musique sur les paroles, il faut faire de la musique avec les paroles.

Il reste encore au musicien harmoniste un champ vaste pour la musique d'église, s'il n'a pas un génie actif ; il reste encore à celui qui est doué d'une tournure d'esprit originale, mais qui n'a pas le goût, le tact nécessaire pour bien classer des pensées neuves et piquantes, en s'astreignant partout à l'expression et à la prosodie de la langue ; il lui reste, dis-je, le talent de faire la symphonie : et quoi qu'en ait dit Fontenelle, nous savons ce que nous veut une bonne sonate, et surtout une symphonie de Haydn ou de Gossec.

J'ai commencé un *De profundis* selon les idées que j'ai de la musique d'église ; j'y travaille rarement, et lorsque je ne suis pas pressé par mes ouvrages dramatiques. J'ai d'ailleurs, je l'espère du moins, le temps de le finir ; car je ne veux pas qu'il soit exécuté de mon vivant. Quant il sera tel que je le désire, je le mettrai sous enveloppe, avec cette inscription : *Pour être exécuté à mes funérailles.* Cette idée n'est pas triste pour l'homme qui désire d'être regretté. Que celui

qui a le moins d'amour-propre dise s'il ne voulait pas l'être ; et si de toute manière cette idée est sombre, j'en ai besoin pour traiter mon sujet.

Ma façon de vivre en Italie ne fut pas celle que devrait avoir tout homme du nord qui se transporte dans les pays chauds ; surtout ceux qui, comme moi, sont d'une complexion faible. Mon délire était si violent, que je me rappelle d'avoir écrit à ma mère, dans le mois de décembre suivant, que je couchais couvert d'un seul drap de lit. J'attribuais ce phénomène à la chaleur du climat, et toute cette chaleur était dans mon sang et dans ma tête.

La fatigue de mon voyage, les courses que je faisais dans les environs de Rome pour connaître les restes précieux de l'antiquité, m'échauffèrent au point que la fièvre me prit. A la seconde visite du médecin du collège, un vieux hibou, nommé Pizelli, me dit d'un ton grave : *Bisogna confessarsi* il faut vous confesser. — Je me mis en colère en lui soutenant que je n'étais pas malade au point de craindre la mort. Il sortit furieux en disant que les Liégeois avaient tous des têtes de fer. Le recteur vint me voir ensuite, pour me dire que les médecins de Rome étaient obligés, sous peine d'excommunication, de faire confesser leurs malades lorsqu'ils leur trouvaient de la fièvre deux jours de suite : cet usage est louable, en ce que le malade n'est point affecté à l'approche du confesseur, dont l'aspect produit très-souvent des suites fâcheuses quand la maladie est devenue plus grave. J'eus la fièvre tierce pendant deux

mois. Je brûlais de commencer mes études. Je n'avais, d'après l'institution du collège, que cinq ans à y demeurer, et deux mois de perdus me semblaient une perte irréparable.

Le jeune chirurgien qu'on m'avait donné pour camarade, était insoutenable ; notre chambre était un cimetière, et il me disait d'un air tendre : Ah ! mon ami, j'ai perdu mon *tibia* ; et si tu meurs tu voudras bien permettre.,... Je m'arrangeai pour ne pas lui rendre ce service.

Je fis la connaissance d'un organiste, qui me dit avoir fait de bons élèves pour le clavecin et pour la composition. Je le pris pour maître sans trop de réflexion ; il m'enseigna pendant six ou huit mois, et je n'étais guère content de lui : son doigté n'était pas naturel, sa manière de corriger mes leçons de composition me semblait pédante et sèche ; il acheva de me déplaire un jour en me parlant avec dureté : je lui répondis vivement ; il se leva pour aller tout conter à sa femme qui, je ne sais pourquoi, me combla de caresses depuis ce jour. Je mis bien dans ma tête que je quitterais cet homme ; mais, disais-je, il conservera de moi un triste souvenir, et il va croire, dans l'état où je suis, que je ne puis cesser d'être un ignorant ; il faut lui donner des regrets. Je m'avisai de lui écrire que je m'étais foulé un pied. Je restai enfermé dans ma chambre pendant six semaines, jouant du clavecin ou écrivant des fugues depuis le matin jusqu'au soir. J'avais un recueil de fugues du célèbre Durante, que je jouais sans cesse et que je cherchais à imiter dans celles que je faisais. Enfin, je me rendis chez mon

maître... Oh ! mon pauvre ami, me dit-il, vous avez perdu bien du temps ; il nous faudra recommencer sur nouveaux frais. — Je ne le crois pas, lui dis-je ; j'ai eu mal au pied, mais ma tête était saine. Voilà un cahier de sonates de Durante, que j'ai bien étudiées, et voilà trois fugues fort longues que j'ai écrites avec soin. — Il fit un éclat de rire. Voyons d'abord notre clavecin. — Je jouai toutes les sonates de suite sans m'arrêter, et il s'écriait à chaque instant : *Bravo* ! *bravo, monsiou* ! *bravo, signor Andrea* ! Il se lève sans me rien dire, il va chercher sa femme, sa fille et son fils. Venez, leur dit-il, être témoins d'un prodige ; il joue du clavecin à merveille, et il ne savait rien. Il n'y a que la *Madona santissima* qui ait pu faire ce miracle. Jouez, signor Andrea ; écoutez, ma femme, mes enfans. — Et je recommence le morceau que j'aimais le mieux. La signora me fit des révérences, son fils m'embrassa. Voyons, voyons, dit mon maître, voyons les fugues, c'est là le difficile. — Oui, monsieur, lui dis-je, mais j'ia tant étudié Durante, que j'ose espérer qu'il m'en est resté quelque chose. — Il prend mon cahier ; croira-t-on que mes fugues étaient sans fautes ? Et ce pauvre homme, les yeux pleins de larmes, disait : *O Dio* !... ô *Dio santissimo... questo è un prodiggio da vero.*

Je sortis bien content de chez lui, et bien résolu de n'y plus rentrer. On croira peut-être que mes progrès étaient une suite naturelle des leçons qu'il m'avait données ; non : secondé par la nature, j'avais au contraire été obligé de faire des efforts terribles pour oublier ce qu'il m'avait appris.

Je me suis ressenti toute ma vie de ses mauvais principes sur le doigté, chose bien importante pour les élèves de clavecin. J'ai d'ailleurs contracté, depuis, l'habitude d'essayer souvent mes idées sur le clavier, en tenant une prise de tabac dans mes doigts ; je n'ai donc que trois doigts de la main droite, et lorsque je m'en donne deux de plus, je ne sais qu'en faire. On dit cependant que j'exécute ma musique mieux que personne ; c'est sans doute la vérité de l'expression qui supplée à la faiblesse de l'exécution.

On accorde à bien des gens le talent d'exécuter parfaitement à livre ouvert : je n'ai jamais rencontré ce phénomène, à moins que la musique ne soit aisée ou ressemblante à d'autre musique. Je sais que l'homme qui veut soutenir la gloire d'exécuter à la première vue, montre toute la hardiesse de l'homme qui est sûr de son fait : mais c'est l'auteur lui-même qu'il faudrait satisfaire dans ce cas, et non des auditeurs qui ignorent l'expression juste d'un ouvrage qu'ils ne connaissent pas, et qu'ils croient bien rendu, parce qu'on le leur exécute hardiment. Je rencontrai jadis à Genève un enfant qui exécutait tout à la première vue ; son père me dit en pleine assemblée : Pour qu'il ne reste aucun doute sur le talent de mon fils, faites-lui, pour demain, un morceau de sonate très-difficile. — Je lui fis un allegro en mi-bémol, difficile sans affectation ; il l'exécuta, et chacun, excepté moi, cria au miracle. L'enfant ne s'était point arrêté ; mais en suivant les modulations, il avait substitué une quantité de passages à ceux que j'avais écrits.

Je ne tardai guère à me faire présenter au signor Casali. Le titre d'élève del signor*** ne fut pas bien pompeux à ses yeux. Il me fit, et pour la troisième fois, recommencer les premiers élémens de la composition.

Lorsqu'un élève change de maître, il fait bien de recommencer ses premiers principes, pour se mettre au fait de la nouvelle manière qu'il va suivre ; il marche très-vite lorsqu'on lui fait les choses qu'il connaît ; mais sur la route il rencontre des procédés qui lui sont nécessaires pour bien comprendre son nouveau maître.

J'ai souvent pensé qu'on ne doit pas garder le même maître pendant le cours d'une éducation quelconque ; nous ne savons que fort tard à quoi la nature nous a destinés ; et c'est en se meublant la tête de plusieurs manières et de différens principes, que le germe du talent peut se développer. Notre génie (car chacun a le sien) n'indique pas toujours ce qu'il aime ; mais offrez-lui des objets, fût-ce par hasard, il saisit avidement ceux qui ont le rapport le plus intime avec son organisation et sa manière d'être.

L'élève tire donc avantage de tout, même des erreurs qu'un maître ignorant veut lui inspirer. Il est plus sûr d'ailleurs qu'il deviendra original, que s'il avait suivi le *faire* d'un seul homme. En effet, qu'a-t-on gagné, lorsqu'on est devenu presqu'aussi habile que son maître, et que de loin ou de près on lui ressemble en tout ? Quelque chose sans doute pour l'individu, mais rien pour le progrès de l'art.

J'ajouterai que l'élève déjà avancé ne doit pas

être étonné lorsqu'en changeant de maître, celui-ci semble faire peu de cas du savoir qu'il n'a pas communiqué ; son mécontentement vient surtout de ce que l'élève n'a point sa manière : mais il a visé au même but, quoiqu'il ait pris une route différente pour y parvenir, et le maître et l'élève ne tarderont point à s'entendre et à être contents l'un de l'autre.

Ce fut pour moi une vraie jouissance que le cours de composition que je fis sous Casali. le seul maître que j'avoue, et sous lequel mes idées ont commencé à se développer.

Sa manière de composer était la même que celle dont il se servait pour m'expliquer et corriger mes leçons. Toujours des effets simples découlant naturellement du sujet de fugue qu'il m'avait donné, et me permettant avec tel sujet, ce qu'il aurait condamné avec tout autre : il m'enseignait en homme qui raisonne et qui saisit toujours l'esprit de la chose.

Il me conduisit de fugues en fugues à deux, à trois et à quatre parties, en me défendant bien de me livrer à d'autre composition moins sévère. Je vois bien, me disait-il, que vous avez des idées qui vous tourmentent, et que vous brûlez d'en faire usage ; mais si malheureusement vous faites une bonne scène, on vous applaudira, et vous ne pourrez plus revenir à d'ennuyeuses fugues. — Je lui promis de ne faire autre chose, et lui tins paroles, à un essai près, qui ne me réussit pas : le fait est assez singulier pour que je le rappelle.

Je mourais d'envie de voir Piccini, dont la

réputation était bien méritée. Il avait donné depuis deux ans au théâtre d'Aliberti, *la bonne Fille*, et, chose rare dans ce pays, depuis deux ans l'on chantait sans cesse cette belle production. Un abbé de mes amis m'offrit de me conduire chez lui ; il me présenta comme un jeune homme qui donnait des espérances. Piccini fit peu d'attention à moi ; et c'est, à dire vrai, ce que je méritais. Je n'avais heureusement pas besoin d'émulation ; mais que le moindre encouragement de sa part m'eût fait de plaisir ! Je contemplais ses traits avec un sentiment de respect qui aurait dû le flatter, si ma timidité naturelle avait pu lui laisser voir ce qui se passait au fond de mon cœur.

Qu'une ame sensible est à plaindre ! elle fait faire toujours gauchement ce qu'on désire le plus ; si vous ne lui donnez un lendemain, vous ne la connaîtrez jamais. O grands hommes ! ô hommes en réputation ! accueillez, encouragez les jeunes gens qui cherchent à s'approcher de vous ; un mot de votre bouche peut faire éclore dix ans plus tôt un grand talent. Dites-leur que vous n'êtes que des hommes, à peine le croient-ils ; dites-leur que vous avez erré long-temps avant de découvrir les secrets de votre art, et l'art de vous servir de vos idées ; mais qu'enfin il vient un instant où le chaos se débrouille, et où l'on est tout étonné de se trouver homme.

Piccini se remit au travail, qu'il avait quitté un instant pour nous recevoir. J'osai lui demander ce qu'il composait ; il me répondit : Un *oratorio*. Nous demeurâmes une heure auprès de lui.

Mon ami me fit signe, et nous partîmes sans être aperçus.

Je rentrai sur-le-champ dans mon collège ; et, après avoir fermé ma porte, je voulus faire tout ce que j'avais vu chez Piccini. La petite table à côté du clavecin, un cahier de papier rayé, un *oratorio* imprimé, lire les paroles, porter les mains sur le clavier, tirer de grandes barres de partition, écrire de suite sans rature, passer lestement d'une partie à l'autre ; tout cela me paraissait charmant, et mon délire dura deux ou trois heures ; jamais je n'avais été plus heureux ; je me croyais Piccini. Cependant mon air était fait ; je le mis sur le clavecin et l'exécutai... O douleur ! Il était détestable ; je me mis à pleurer à chaudes larmes, et le lendemain je repris en soupirant mon cahier de fugues.

Je continuai de prendre mes leçons pendant deux ans ; je vis enfin que mon maître ne trouvait plus tant à corriger : il me dit que d'autres, à ma place, se contenteraient de savoir faire une bonne fugue à quatre parties ; mais qu'il me conseillait de faire quelques motets à six ou huit parties ; que c'était le *nec plus ultra* de la composition ; il aurait dû ajouter que quatre parties sont suffisantes lorsqu'on veut les faire chanter, et même je dirai qu'il y en aura une des quatre qui ne sera que le complément de l'harmonie. Je fis cependant un *Magnificat* à huit parties : mon maître eut autant de peine à le revoir, que j'en avais eu pour arranger les huit parties sans unisson.

Bientôt après cet essai, Casali jugea que je

pouvais me passer de ses leçons, et m'exhorta à travailler de moi-même. Je cessai malgré moi d'être son élève, mais sans cesser de conserver pour lui la plus tendre amitié et la plus vive reconnaissance. J'étais heureux quand je trouvais occasion de lui rendre quelque petit service, comme de le remplacer de temps à autre dans les églises de Rome où l'on exécutait sa musique : cela fit croire aux musiciens que j'avais dessein de devenir maître de chapelle de cette ville ; mais je n'eus jamais cette idée. Il fallait, pour parvenir à ces places, subir l'examen des maîtres de chapelle, ou être reçu compositeur à l'académie des Philharmoniques de Bologne. Quelques-uns de mes camarades m'ayant fait sentir qu'il y aurait de la témérité à moi d'y prétendre, j'eus honte d'être soupçonné incapable de remplir une place dont mon maître paraissait me croire digne ; et c'est ce qui me détermina, quelques années après, à me présenter à l'académie des Philharmoniques, qui me reçut au nombre de ses membres, dans un âge où il est rare même d'oser y aspirer. Le fameux père Martini me donna en cette occasion des marques particulières de bonté et d'attachement. Suivant les statuts de l'académie, le genre de composition, pour être reçu maître de chapelle et admis dans le corps, était de fuguer un verset de plain-chant pris au hasard, en quoi j'étais assurément très-peu versé. Mais les bons avis du père Martini sur ce genre de composition m'en donnèrent bientôt une connaissance suffisante, et furent la cause première de mon succès.

Me voilà donc livré à moi-même, la tête remplie de toutes les formes harmoniques ; sachant renverser sens-dessus dessous toutes les parties ; trouvant toujours le moyen de leur donner une espèce de chant, et ne les faisant jamais rentrer après la moindre pause, que par une imitation déjà établie, ou qui sera suivie des autres parties, si l'une d'elles présente quelque trait nouveau ; d'ailleurs trop plein de la mécanique de l'art, et du fond de la science harmonique pour trouver des chants aimables : mais je suis persuadé qu'on ne peut être simple, expressif, et surtout correct, sans avoir épuisé les difficultés du contre-point. C'est au milieu d'un magasin qu'on peut se choisir un cabinet. L'homme qui sait, se reconnaît aisément : on entend dans ses compositions les plus légères, quelques notes de basse que l'on sent ne pouvoir appartenir à l'harmoniste superficiel.

C'est la basse surtout qui distingue l'homme qui a renversé long-temps l'harmonie. Que cette partie est belle et noble ! Elle donne l'ame à tout ce qui repose sur elle ; marchant gravement et par intervalles de quintes ou de quartes lorsqu'elle doit inspirer le respect, et devenant plus chantante et moins fière lorsqu'elle accompagne un chant vif et léger.

Il n'appartient pas à tout le monde de bien apprécier le charme d'une belle basse ; il faut avoir entendu long-temps la bonne musique pour savoir descendre dans son empire. Le commun des hommes n'entend d'abord que le chant avec plus d'habitude, il entend le second-dessus ;

enfin s'il est bien organisé, il trouve dans la basse tout ce qu'il avait entendu dans les parties supérieures.

Il est essentiel de faire long-temps la fugue à deux parties pour se familiariser avec les règles de la fugue en général, et surtout pour apprendre à lier les phrases. L'on peut par instinct lier entre elles les phrases de chant ou de mélodie ; mais l'étude seule de la fugue apprend à lier les phrases harmoniques. C'est la syntaxe du musicien.

En réfléchissant sur les peines que donne à l'élève cette première étude, j'ai cherché un moyen de lui apprendre plus aisément la marche ou le dessein de la fugue. J'ai vu qu'en ne faisant qu'une seule partie, en passant tour à tour de la basse au dessus, sauf après cela à changer quelques notes en remplissant les vides, c'était le vrai moyen d'arriver plus tôt au même but avec infiniment moins de peine.

En ajoutant ensuite une taille, et puis une haute-contre, on devient harmoniste. Cependant ce n'est pas là le difficile ; le voici : il faut faire une fugue à deux parties ; ensuite y ajouter une seconde basse, puis une troisième. Cette combinaison est très-épineuse ; mais après une étude de six mois, la tête s'habitue au renversement de l'harmonie, si bien qu'en écoutant un chant, ou une basse, votre imagination y ajoute tout ce qui lui manque avec une facilité qui étonne.

On croira peut-être que l'organiste parvient au même point que le compositeur : point du tout. Il a fugué sur un orgue ; il connaît sans

doute la règle des imitations et celle des modulations ; mais il ne chante que sur son clavier, et ne pourrait bien écrire ce qu'il joue qu'après une assez longue habitude.

J'étais donc, comme je l'ai dit, sans guide ; il fallait débrouiller le chaos énorme que mon maître avait mis dans ma tête. Ce n'était plus des fugues, des imitations, dont il était question ; il fallait oublier le contre-point et attendre que ces formes, ces règles, vinssent me trouver dans l'occasion pour fortifier l'expression de la parole. J'aimais la musique de Buranello, Piccini, Sacchini, Maïo, Teradellas, mais j'aimais davantage celle de Pergolèse ; c'était vers son genre que la nature m'appelait : j'étais persuadé que je ne parviendrais jamais à faire de bonne musique, de théâtre surtout, si je ne prenais la déclamation pour guide.

La musique proprement dite sera tous les dix ou quinze ans le jouet de la mode ; une chanteuse douée d'une sensibilité particulière, un compositeur dont le génie s'écartera de la route commune, une espèce de fou, dont les écarts réveilleront la multitude, toujours avide de nouveautés ; les roulades si favorables pour certains chanteurs, et presque toujours nuisibles à l'expression ; les cadences, les points d'orgues... tout ce luxe musical périra et renaîtra peut-être dans un même siècle ; mais ces changemens ne font pas une révolution importante pour le fond de l'art.

La vérité est le sublime de tout ouvrage : la mode ne peut rien contre elle. Un brillant étourdi peut éclipser un instant le mérite des habiles

gens ; mais bientôt en silence, on rougit d'avoir été trompé, et l'on rend un nouvel hommage à la vérité.

On objectera, sans doute, que l'accent de la langue française a changé sous les deux derniers règnes ; que la cour de Louis XIV était galante et avait un ton chevaleresque ; que sous Louis XV on imitait faiblement les manières nobles et les graces de l'ancienne cour; qu'enfin le langage des courtisans de nos jours n'est presque point accentué, et que le bon ton consiste à n'en avoir aucun. Doit-on inférer de là que la musique a dû changer avec l'accent ? Non ; le cri de la nature ne change point, et c'est lui qui constitue la bonne musique.

Le roi Henri jurait d'aimer toujours la belle Gabrielle, et le jurait avec l'accent de l'homme passionné de nos jours.

On dit que la chanson *Charmante Gabrielle*, fut composée, paroles et musique, par ce roi ; je ne sais si c'est une illusion, mais j'y crois retrouver l'ame sensible de ce prince (1).

Je dirai donc que l'accent du langage suit les mœurs : il doit être faux, factice, grimacier parmi les peuples corrompus ; mais que la nature se soit réservé le cœur d'un seul homme, celui-là seul trouvera les vrais accens. D'ailleurs quelles que soient ses mœurs, l'homme est rarement factice lorsqu'il est subjugué par les passions violentes.

---

(1) C'est par erreur que l'on attribue cette romance à Henri IV, c'est un noël de Caurroy.

Je fis un travail si prodigieux et si obstiné, pour me servir à propos et avec sobriété des élémens dont ma tête était pleine, que je faillis succomber. L'expérience ne m'avait pas encore appris que l'art des sacrifices distingue le bon artiste. J'avais beau chercher à être simple, et vrai, une foule d'idées venaient obscurcir mon tableau. Quand j'adoptais le tout, j'étais mécontent, et lorsque je retranchais, c'était au hasard, et j'étais plus mécontent encore. Ce combat entre le jugement et la science, c'est-à-dire, entre le goût qui veut choisir et l'inexpérience qui ne sait rien rejeter, ce combat, dis-je, fut si vif, que je perdis le reste de ma santé.

Je me mis au lit avec la fièvre, mon crachement de sang me reprit, je fus alité pendant six mois, et je ne songeais à la musique que comme l'on pense à une maîtresse ingrate qu'on n'a pu fléchir. Plusieurs morceaux des grands maîtres me roulaient dans l'imagination. Un, surtout, était l'objet auquel je comparais mes idées informes : *Tremate, tremate, mostri di crudeltà ! mal il figlio, lo sposo*, etc. Ce morceau de Terradellas me semblait renfermer tout ce qui constitue le vrai beau.

Dès que je pus marcher, j'allai me promener dans les environs de Rome. Me trouvant un jour sur la montagne de Millini, j'entrai chez un ermite que je trouvai bon homme, quoiqu'Italien ; je lui parlai de la maladie que je venais d'essuyer : il me conseilla de m'établir dans son ermitage pour y respirer un air pur, qui seul me rendrait des forces. J'acceptai ses offres, et je devins son compagnon de retraite pendant trois mois.

Ce petit pélerinage ne paraîtra sans doute aux yeux des lecteurs qu'une circonstance indifférente, qui ne méritait pas d'être rapportée ; cependant je dois dire que ce fut chez cet ermite que j'éprouvai la plus douce satisfaction de ma vie. La révolution s'était opérée seule dans mes organes, et je l'ignorais, lorsqu'un jour je m'avisai de composer un air sur des paroles de Metastasio. Quel fut mon ravissement, lorsque je vis mes idées nettes et pures se classer selon mes désirs ! sachant ajouter ou retrancher sans nuire à l'objet principal, que je voyais s'embellir à chaque procédé : non, je le répète, je n'eus jamais de moment plus délicieux.

Ah fra Mauro, disais-je à mon ermite, je me souviendrai de vous tant que je vivrai.

Ne vous découragez donc pas, jeunes artistes ; car en supposant même que la nature vous ait faits pour produire des chefs-d'œuvre, ce n'est qu'en cherchant longtemps des effets fugitifs dans le vague de votre imagination, que vous parviendrez à les fixer au gré de vos désirs. Mais il faut auparavant que vous ayez parcouru un cercle immense d'idées bizarres et incohérentes, qui toujours renaissantes et sans cesse rejetées, vous laisseront apercevoir enfin la vérité que vous cherchez.

Il est cependant un point de perfection au-delà duquel il ne vous est pas permis d'atteindre. Qu'un sentiment secret vous marque la mesure de vos facultés ; sachez alors vous arrêter, car c'est à d'autres que vous qu'il est permis de faire mieux. Si cette idée est triste, il est bien conso-

lant de sentir qu'on a su se servir de tous les ressorts de son intelligence.

Deux procédés me semblent nécessaires pour faire bien ; l'un est physique, l'autre est moral. C'est l'imagination qui crée, c'est le goût qui rejette, adopte ou rectifie. Gardez-vous, en travaillant, de refroidir votre imagination par des réflexions précoces ; on ne dirige point un torrent rapide, laissez le couler avec les matières brutes qu'il entraîne, il ne vous en marque pas moins la route simple et vraie que vous devez suivre. Revenez ensuite sur vos pas, et que le goût et le discernement réparent froidement les écarts de votre imagination trop exaltée.

Il n'appartient qu'à l'artiste expérimenté de saisir quelquefois la vérité du premier coup. En doit-il être vain ? Non, il jouit du fruit de ses premières erreurs, qu'il a long-temps combattues.

Je n'ai rien à dire à l'artiste qui, travaillant sans cesse, est toujours content de lui ; il est né pour l'erreur, et l'ignorant l'applaudira.

Dès que j'eus fait entendre à Rome quelques scènes italiennes et quelques symphonies, je vis avec plaisir que l'on se promettait quelque chose de moi. Je fus, le carnaval suivant, choisi par les entrepreneurs du théâtre d'Aliberti, pour mettre en musique deux intermèdes intitulés : *Les Vendangeuses*. Les jeunes maîtres de musique du pays crièrent au scandale en leur voyant préférer un jeune abbé du collége de Liège. Mille bruits se répandirent dans les cafés, mais ils m'étaient favorables : à Rome, comme ailleurs, on élève l'étranger pour humilier les nationaux.

Je commençais à m'occuper de mes intermèdes, lorsque les entrepreneurs vinrent chez moi pour me dire que l'ouvrage qu'on répétait depuis quinze jours, ne répondant point à leur attente, ils avaient engagé le musicien à retirer et corriger sa musique, et qu'il me fallait absolument prendre sa place. Y pensez-vous, messieurs, leur dis-je ? c'est dans huit jours l'ouverture. — Oui, dans huit jours. — Ils me firent beaucoup de complimens, vrais ou faux, sur l'impatience que le public témoignait de m'entendre ; je travaillai pendant les huit jours et les huit nuits, entouré de copistes et de mes acteurs ; on répétait le lendemain ce que j'avais composé la veille ; on fit deux répétitions générales. Le bruit de ma témérité s'était répandu, et l'affluence fut si grande qu'on força la garde à la seconde répétition.

Ce qui me coûta le plus, fut de tenir le clavecin aux trois premières représentations ; mais je ne pus m'en dispenser. Les entrepreneurs me dirent que mon jeune âge intéressait le public et contribuerait à mon succès.

Je me rappelle qu'étant au premier clavecin, prêt à faire commencer l'ouverture, j'entendis un hautbois qui n'était pas juste. Je le lui fis dire ; il s'approcha de moi pour s'accorder, et il me dit à l'oreille : J'ai vu à la place où vous êtes les Buranelli, les Jomelli ; mais je vous assure qu'au moment d'une première représentation, ils ne s'apercevaient pas si un instrument n'était pas parfaitement d'accord. Allons, courage, *signor maestro*, me dit-il, notre opéra réussira ; — et en effet la prédiction fut vraie.

Le public fit, malgré moi, répéter un air.

La vérité bien saisie plait dans tous les pays ; et le peuple italien, que l'on croit n'aimer qu'une ariette, serait aussi sensible que les Français à la musique dramatique, s'il la connaissait. Voici la situation dont il s'agit.

Un seigneur aimait une vendangeuse ; son amant en était jaloux. Il vient trouver le seigneur et lui dit : Ce n'est pas vous qui êtes aimé de Lisette. — Eh ! qui donc ? lui dit le seigneur. C'est un jeune homme fait pour plaire, etc. — et il lui fait l'énumération des qualités du jeune homme. Il quitte la scène brusquement après son ariette, se cache pour observer. Il revient à pas de loup après un silence, et lui dit : Ne m'entendez-vous pas ? celui dont je parle, c'est moi. Lisette est l'objet que j'adore, et Lisette est toute à moi. — Il sort brusquement une seconde fois. Cette situation parut plaisante : le public sentit que les deux sorties de l'acteur, et la seconde partie de l'air déclamée sans chant, étaient des idées du jeune musicien. J'eus beau faire, il fallut recommencer ce morceau ; l'orchestre partit sans mon ordre, et l'acteur suivit.

Il faut convenir que dans les pays chauds, où les passions sont impérieuses, on aime la musique avec bien plus d'abandon que sous un ciel tempéré, où l'on raisonne trop ses plaisirs. Un compositeur en Italie est d'abord un homme aimé, par la raison seule qu'il se dévoue à l'art enchanteur qui nourrit les cœurs mélancoliques, et ils ne sont pas rares à Rome. Pendant les jeux du carnaval, le compositeur dont on exécute les

ouvrages aux théâtres, est remarqué des Romains autant que celui dont aurait dépendu le bonheur public. S'il n'a pas eu de succès, on le montre comme une malheureuse victime ; s'il a réussi, c'est un dieu.

Il y eut gala le lendemain dans notre collége, à l'occasion de mon succès. Les tambours de la ville vinrent m'éveiller, en m'annonçant *que ce jour était un grand jour pour moi.* Pendant que nous étions rassemblés dans le réfectoire pour déjeuner, je reçus ordre de me transporter sur-le-champ au palais du gouvernement. Monseigneur le gouverneur me reprocha de n'avoir pas observé la loi qui défend de recommencer aucun morceau de musique au théâtre, sous peine d'amende (1), à moins que le gouverneur ou son représentant ne l'autorise en laissant descendre un mouchoir blanc sur le bord de sa loge.

Hélas ! monseigneur, lui dis-je, j'étais si loin de croire mériter les honneurs du mouchoir, que je n'y ai pas regardé. — Il se mit à rire, et j'entendis dire aux Liégeois qui avaient voulu m'accompagner : Bon, nous ne paierons point l'amende. — Il me fit plusieurs questions que je reconnus appartenir aux bruits qui s'étaient répandus sur mon compte dans les cafés. J'y répondis simplement en retranchant les exagérations du public. observez-vous, me dit-il, depuis plusieurs années un régime aussi austère

(1) L'amende était, je crois, de cent sequins, ou cinquante louis.

qu'on le dit ? — Non, monseigneur. — Mais l'on m'assure que vous avez une manière de vivre toute particulière. — Je l'assurai que je dînais comme les autres au réfectoire, mais que depuis long-temps je soupais avec une livre de figues sèches et un verre d'eau. Ce régime me plaît, ajoutai-je, la nature me l'a indiqué, et j'imagine que c'est un baume excellent pour une poitrine fatiguée. — Allons, me dit-il, en secouant sa sonnette, je ne veux point qu'une amende vienne troubler vos plaisirs ; soyez plus exact par la suite.

J'aurais dû payer cher les fatigues que j'avais essuyées en composant mon opéra ; mais la joie d'un premier succès est un si puissant remède que je ne fus nullement incommodé.

Je me rappelle une aventure qui m'arriva quelques jours après, et qui aurait pu devenir tragique. En faisant le soir une visite à des dames voisines du collége, je fus assailli dans l'escalier de plusieurs coups d'épée, dont un perça mon habit d'abbé de part en part sur la poitrine. J'oubliai dans cet instant que j'étais à Rome ; je parlai et jurai à la française en courant après mon assassin, qui disparut.

Je retournai au collége pour conter mon aventure ; mes amis étaient persuadés que le succès de ma pièce avait porté quelques ennemis à cette atrocité, et ils résolurent de ne pas me quitter. Ils me faisaient assurément trop d'honneur, et j'étais loin de me croire capable d'exciter la jalousie. Cependant, comme les Liégeois sont reconnus braves et peu endurans, le père de l'im-

prudent qui m'avait attaqué, arbora dès le lendemain les armes du cardinal Albani sur la porte de sa maison, qui était celle où j'avais été attaqué. Il vint trouver notre recteur, à qui il détailla l'affaire de son fils, qui m'avait pris, à ce qu'il dit, pour un abbé avec lequel il avait eu querelle. Ce petit événement n'eut pas d'autre suite.

L'*abbate Nicolo*, qui m'avait conduit quelque temps auparavant chez Piccini, vint me dire qu'ils avaient assisté ensemble à une de mes représentations, et que ce célèbre compositeur avait dit publiquement qu'il était content de mon ouvrage, parce que je ne suivais par la route commune.

Quelques jours après j'eus une petite jouissance qui ne me flatta pas moins. Je fus suivi à la promenade par une troupe de perruquiers (1) qui chantaient en chœur et avec beaucoup de goût plusieurs morceaux de mon opéra.

J'étais rappelé depuis long-temps par mes parens ; pour réponse je leur avais envoyé le psaume *Confitebor tibi, Domine*, etc. (que je n'ai jamais entendu), que j'avais composé pour concourir à une place de maître de chapelle qui vaquait dans le pays de Liège. J'obtins la place, à ce qu'ils me mandèrent, mais je ne partis pas.

---

(1) Le bas peuple de Rome a une manière toute particulière de psalmodier ses chansons en s'accompagnant d'une grande guitare nommée *calachone ;* mais les artisans, plus rapprochés de la bonne société, chantent avec le goût, l'expression et la précision que les autres peuples admirent dans les Italiens.

Ce fut pour une autre circonstance que je quittai l'Italie, où je pouvais demeurer avec agrément ; car l'on m'avait proposé de faire pour le carnaval suivant, des intermèdes pour les théâtres *di Tordinona* et *della Pace*. Je fus instruit par le public que milord A... amateur de musique, et jouant fort bien de la flûte traversière, avait demandé plusieurs fois des concerto de flûte aux compositeurs les plus distingués ; mais que ne les trouvant jamais à son gré, il leur renvoyait la partition avec un présent magnifique pour le pays. J'eus mon tour, et je fus prié de faire un concerto de flûte. Je répondis que ne connaissant point les talens de milord, je ne pouvais rien faire qu'au hasard. Je fus invité à déjeuner ; milord joua long-temps de la flûte. Quelques jours après je lui envoyai un concerto qui était bien plus de sa composition que de la mienne, car j'avais mis en ordre presque tous les passages que je lui avais entendu faire en préludant : il m'envoya un beau présent, et m'offrit une pension annuelle si je voulais lui envoyer d'autres concerto partout où il serait. J'acceptai sa proposition.

Le maître de flûte de milord, Weiss (1), aussi excellent dans son art, qu'aimable et honnête homme, me prit en amitié et m'engagea à venir

---

(1) *Weiss* (Charles), flutiste et compositeur, né à Mulhouse vers 1738. Séjourne à Rome en 1760, puis se fixe à Londres où il meurt en 1795. On lui doit dix symphonies, quatre quatuors, des solos pour flûte, des trios, etc. la plupart gravés. P. M.

à Genève, où il était établi. Melon, attaché à l'ambassade de France à Rome, m'avait montré une partition de *Rose et Colas*, qui m'avait fait naître le désir de travailler à Paris. Je partis donc de Rome et laissai tous mes psaumes, mes messes et mes leçons de composition dans les mains des Liégeois. Mon intention en allant à Genève était de faire quelques épargnes pour me mettre en état d'aller à Paris chercher à me faire connaître.

Je ne dois point quitter le beau pays qui a servi de berceau à mes faibles talens, sans jeter un coup d'œil sur la musique théâtrale et actuelle des Italiens. S'il en coûte à ma reconnaissance de réprouver quelquefois la *mère-musique*, mon enthousiasme pous ses beautés devient un plus pur hommage.

L'école italienne est la meilleure qui existe, tant pour la composition que pour le chant. La mélodie des Italiens est simple et belle ; jamais il n'est permis de la rendre dure et baroque. Un trait de chant n'est beau que lorsqu'il s'est placé de lui-même et sans aucun effort. Dans le genre sérieux comme dans le comique, leurs récitatifs obligés, les airs d'expression ou *cantabile*, les duo, les *cavatines*, qui coupent si heureusement le récitatif, les airs de bravoure, les finals, ont servi de modèle à toute l'Europe.

Il est inutile de leur faire un mérite de la justesse de la prosodie, car il est presqu'impossible d'y manquer, tant leur langue est accentuée et libre par les élisions fréquentes des voyelles. Le public d'ailleurs ne critique jamais le musicien

sur ce point. J'ai entendu un air d'un grand maître, qui commençait par le mot *amor*, et quoique l'*a* soit bref, il était soutenu pendant plusieurs mesures à quatre temps, sans que personne y fit attention. L'Italien aime trop la musique pour lui donner d'autres entraves que celles de ses règles. Il sacrifie volontiers sa langue aux beautés du chant.

La langue italienne est elle-même si amoureuse de la mélodie, qu'elle se prête à tout, même aux extravagances du musicien, sans que jamais ses grammairiens lui fassent le moindre reproche.

« Qu'importe, semble dire la nation, que pour » produire un trait de chant neuf, il faille estro- » pier la prosodie et même le sens des paroles, » le chant n'en est pas moins trouvé, et d'autres » paroles se prêteront à sa contexture originale. » La France un jour pourra penser de même : mais alors elle aimera passionnément la musique, et le sentiment aura remplacé la manie d'épiloguer et d'analyser ses plaisirs.

Que manque-t-il donc aux Italiens pour avoir un bon opéra sérieux ? car pendant les neuf à dix années que j'ai habité dans Rome, je n'en ai vu réussir aucun. Si quelquefois l'on s'y portait en foule, c'était pour entendre tel ou tel chanteur ; mais lorsqu'il n'était plus sur la scène, chacun se retirait dans sa loge pour jouer aux cartes et prendre des glaces, tandis que le parterre baillait.

D'anciens professeurs m'ont assuré cependant que jadis les poèmes d'Apostolo Zeno et ceux de Metastasio, avaient obtenu des succès réels ; et

après les avoir interrogés sur la manière dont ils étaient traités par les musiciens de ce temps, j'ai su qu'ils faisaient les airs moins longs qu'aujourd'hui, moins de ritournelles, presque point de roulades, ni de répétitions. N'allons pas chercher ailleurs d'où peut naître la langueur et le peu d'intérêt des opéras italiens ; car si en effet on s'amusait à retrancher d'une partition les répétitions, les roulades et les ritournelles inutiles, je pose en fait qu'on en retrancherait les deux tiers, et que par conséquent l'action étant ainsi rapprochée, intéresserait davantage. Les opéras-comiques sont moins sujets à ces défauts ; la langueur vient presqu'entièrement de la mauvaise construction du poème. Les musiciens italiens finiront cependant par être dramatiques : je sais que nos partitions françaises circulent dans les conservatoires de Naples, et qu'on les étudie sous ce point de vue.

J'ai remarqué un autre inconvénient, qu'on peut appeler contre-sens dramatique. Le meilleur chanteur n'est pas toujours chargé du rôle le plus important dans l'action du drame, parce que souvent les airs de demi-caractère, par exemple, lui conviennent, et qu'ils se trouvent dans les rôles secondaires : cependant, soit par son talent, soit parce que le compositeur s'est plu à soigner son rôle, il répand un charme si puissant sur tout ce qu'il chante, qu'il devient rôle principal, malgré l'intention du poème. L'on comprend aisément que l'intérêt du drame ainsi renversé, jette le spectateur dans une incertitude accablante, et que le meilleur chanteur

cesse d'être acteur, du moment qu'il intéresse aux dépens du rôle vraiment intéressant par ses situations.

La tragédie offre sans doute moins de variété aux musiciens que la comédie, parce que tous les personnages sont nobles ; mais il n'est pas nécessaire que le musicien n'ait que trois formules d'air dans la tête pour peindre toutes les passions d'un drame tragique. Il existe tant de nuances pour différencier chaque caractère, sans s'assujettir à ne savoir produire qu'un air de bravoure, pathétique ou de demi-caractère ! Voyez d'ailleurs tous les airs de bravoure que renferme un opéra italien, et vous trouverez partout un même caractère, la même manière, et presque les mêmes roulades, quoiqu'ils soient tous dans des situations différentes. Comment ne pas s'ennuyer de cette uniformité, et comment empêcher le public de se rejeter sur un excellent chanteur qui a le talent de lui faire oublier l'opéra ?

L'on convient généralement que la musique instrumentale des Italiens est faible ; comment pourrait-elle prétendre à tenir un rang parmi les bonnes compositions ? Il n'y a presque jamais de mélodie, parce qu'ils veulent, dans ce cas, courir après des effets d'harmonie ; et l'on y trouve peu d'harmonie, parce qu'ils ignorent l'art de moduler. L'on comprend cependant, qu'abstraction faite de ces deux agens, il ne reste que du bruit. Les chœurs sont nuls du côté des effets ; et en cela on doit peut-être moins les accuser, parce qu'il existe chez eux un préjugé qui bannit les fugues du théâtre, et tout ce qui y aurait trop de

rapport. Il n'est pourtant pas d'autre moyen que celui de la fugue, plus ou moins sévère, pour rendre avec vérité les chœurs des prêtres, les conspirations, et tout ce qui a trait à la magie : ce préjugé mal entendu les a jetés dans un relâchement et une pauvreté d'harmonie impardonnables. Leurs airs de danses sont pitoyables en général, car ils ne sont ni dansans, ni chantans, ni harmonieux ; le récitatif simple est pris de l'accent de la langue ; mais la longueur des scènes et le peu d'énergie des hommes énervés qui le chantent, le rendent soporifique au plus haut degré.

Convenons ensuite qu'il y a de la sécheresse et peu de variété dans les compositions italiennes ; ce défaut provient encore de l'oubli de l'harmonie. Cette reine de la musique est trop négligée par les élèves mêmes de Durante, qui la possédait à un si haut degré.

Une modulation nouvelle se trouve par un procédé de l'art, et le génie peut trouver un trait de chant neuf que cette harmonie renfermait ; sans cela nous ne connaissons point de procédé pour créer un trait de chant.

Mais au défaut de procédé mécanique, la sensibilité naturelle aux habitans des pays chauds, est la véritable source du chant mélodieux, et c'est en quoi les Italiens excellent.

Que faudrait-il pour perfectionner l'opéra italien ? Diminuer les scènes trop longues, resserrer l'action en élaguant les ritournelles oiseuses, les roulades, les répétitions qui deviennent si ennuyeuses, surtout lorsque l'action est

pressée ; rendre les chœurs plus dramatiques, plus harmonieux, plus modulés, suivre les Français et les Allemands pour la partie instrumentale, c'est-à-dire, les ouvertures, les marches et les danses ; alors l'intérêt naîtra du fond du poème, et le chanteur, malgré lui, deviendra acteur. Il ne lui sera plus permis, comme nous l'avons vu, de quitter la scène pour sucer une orange pendant que son interlocuteur lui parle comme s'il était présent.

Un opéra fait comme je viens de le dire, exécuté même par des chanteurs médiocres, peut réussir. Si les chanteurs sont d'habiles gens, le succès sera complet ; mais j'ose assurer, sans craindre d'avancer un paradoxe, qu'un fameux chanteur au talent duquel on a tout sacrifié, devient le destructeur de l'intérêt général, surtout s'il n'est entouré que de gens médiocres qu'il anéantit.

Les Romains font la dépense nécessaire pour avoir un grand chanteur, et ils négligent tout le reste.

Mais tous les chanteurs, fussent-ils excellens, anéantiront l'effet de l'ensemble, si le musicien s'assujettit à servir chacun d'eux à sa manière. C'est à la manière du poème qu'il faut faire la musique, en s'assujettissant, autant que faire se peut, aux moyens du chanteur.

Les amateurs exclusifs de la musique italienne ont dit cent fois qu'il serait affreux de renoncer à tout ce qui peut faire briller un bon chanteur. Je veux qu'on chante à l'Opéra, disent-ils, et qu'on nous donne la tragédie, sans musique, sur un autre théâtre. — Si la musique pouvait se

soutenir d'elle-même sans l'intérêt du drame, d'accord ; mais l'Opéra italien, votre idole enfin, vous ennuie, et vous n'osez en convenir. Cent fois, en ouvrant une bouche énorme, je vous ai entendu dire : Ah ! que c'est beau ! — Capitulons donc.

Je ne voudrais pas que les Italiens adoptassent la tragédie de Gluck dans toute sa rigueur, parce que leurs chanteurs sont d'habiles gens, et que, sans nuire à l'intérêt, l'on peut, ce me semble, être moins pressé, moins déclamé, moins dramatique.

La mélodie, rendue avec art et sensibilité, non-seulement permettrait ce léger retard dans l'action, mais elle ajouterait un charme de plus, en séparant un peu les cruautés tragiques, sur lesquelles elle répandrait un baume salutaire.

Pourquoi donc Gluck, en arrivant à Paris, ne l'a-t-il pas fait ? Parce qu'il a composé pour la France, et non pour l'Italie. Si la nature ne nous avait privés trop tôt du génie de ce grand homme (1), aurait-il vu les talens de Laïs et de Rousseau se perfectionner chaque jour, sans vouloir en profiter ? Lorsque j'entendis le premier ouvrage de Gluck, je crus n'être intéressé que par l'action du drame, et je disais comme vous : Il n'y a point de chant ; mais que je fus heureusement détrompé, en sentant que c'était la musique elle-même qui était devenue l'action qui m'avait ébranlé !

Qu'importe que ce soit l'harmonie ou la mélodie qui prédomine, pourvu que la musique produise sur nous tout son effet ? « Vous avez

le courage d'oublier que vous êtes musicien pour être poète », me disait le prince Henri de Prusse, en sortant d'une représentation de *Richard Cœur-de-Lion*. C'est surtout à Gluck qu'un tel compliment aurait pu s'adresser. Qui mieux que lui a senti qu'il n'est point d'intérêt sans vérité, et point de vérité sans sacrifice ?

---

(1) Gluck venait d'essuyer une maladie, dont il est mort quelques années après.

LIVRE SECOND

Jean-Jacques Rousseau dit qu'il faut voyager à pied pour s'instruire, en jouissant tout à la fois d'une bonne santé et des sensations délicieuses qu'offre à chaque instant le spectacle varié de la nature. Je partis de Rome le 1er janvier 1767 ; je ne vis rien sur ma route, je n'eus ni plaisir ni peine, j'étais dans une bonne voiture.

Arrivé à Turin, j'y retrouvai un baron allemand que j'avais connu à Rome ; il me proposa de faire route ensemble pour Genève : il était pressé, et nous partîmes le lendemain. Dès que nous fûmes sortis de la ville, je voulus lui dire : Ah ! M. le baron, que je suis enchanté de... Il m'interrompit et me dit brusquement : Monsieur, je ne parle point en voiture. — Fort bien, lui dis-je. Etant descendu le soir dans l'auberge, il fit faire grand feu, passa sa robe de chambre et vint à moi les bras ouverts en me disant : — Ah ! mon cher ami, que je suis aise de... Je l'interrompis à mon tour pour lui dire d'un ton sec : — Monsieur, je ne parle point dans les auberges. Il se mit à rire comme un fou, et me fit le détail d'une cruelle maladie dont il était atteint, et se plaignit amèrement du beau sexe romain, qui l'avait, disait-il, traité sans indulgence.

Le jour suivant nous passâmes le Mont-Cénis. Des porteurs se chargèrent de nous en montant ; je leur demandai ce que signifiait une croix rouge

que j'aperçus dans un précipice : — Paix, me dit-on, ne parlez pas. — Comment donc, me disais-je en moi-même, rencontrerai-je partout des barons allemands ? Etant arrivés sur la montagne, mes porteurs m'apprirent que le son, ou l'écho seul du son de la voix, pouvait déterminer la chute des neiges amoncelées et suspendues sur la tête des voyageurs. La descente de la montagne m'amusa infiniment. Je proposai à mon baron de la remonter pour avoir le plaisir de la redescendre. Il me refusa, et me fit de nouveaux éloges du beau sexe romain.

La manière dont nous descendîmes la montagne s'appelle *la ramasse.* Il faudrait trois heures pour faire cette descente à pied ou sur un mulet, et peu de minutes suffisent quand on se fait ramasser. On remet sa vie entre les mains d'un petit savoyard ; le mien n'avait pas plus de dix à onze ans. On est assis sur une espèce de traîneau ; le petit conducteur est sur le devant ; il vous fait glisser de roc en roc, tandis que de ses petites jambes il dirige la voiture : on est presque suffoqué par les premières chutes ; mais en se couvrant la bouche, cette manière d'aller est très supportable.

Je quittai mon baron à Genève, et je m'en consolai, sachant que j'y verrais Voltaire. Après que j'eus été présenté dans les meilleures maisons par mon ami Weiss, je me trouvai avoir accepté vingt femmes pour écolières. J'avais été précédé d'un peu de réputation, et les magistrats me permirent d'outre-passer le prix des leçons ordonné par le gouvernement.

Le métier de maître à chanter ne me plaisait point, outre qu'il fatiguait ma poitrine ; mais il fallait me préparer aux dépenses qu'entraîne le séjour à Paris.

La querelle entre les représentans et les négatifs étant alors dans toute sa force, MM. les ambassadeurs de France, de Zurich et de Berne, arrivèrent en qualité de médiateurs : la République fit bâtir une salle de spectacle pour amuser leurs excellences et le peuple révolté. J'entendis des opéras-comiques français pour la première fois. Tom-Jones, le Maréchal, Rose et Colas, me firent grand plaisir, lorsque j'eus pris l'habitude d'entendre chanter le français, ce qui m'avait d'abord paru désagréable.

Il me fallut encore quelque temps pour m'habituer à entendre parler et chanter dans une même pièce ; cependant je sentais déjà qu'il est impossible de faire un récitatif intéressant lorsque le dialogue ne l'est point. Le poète a une exposition à faire, des scènes à filer, s'il veut établir ou développer un caractère. Que peut alors le récitatif ? fatiguer par sa monotonie, et nuire à la rapidité du dialogue. Il n'y a que les jeunes poètes qui pressent trop leurs scènes de peur d'être longs ; l'homme qui connaît mieux la nature, sait qu'on ne produit des effets qu'en les préparant et les amenant doucement jusqu'à leurs plus hauts degrés. Laissons donc parler la scène. Formons à la fois des comédiens déclamateurs et des musiciens chanteurs, sans quoi nos ouvrages dramatiques perdront le mérite qu'ils ont et celui qu'ils peuvent acquérir. Je désire-

rais mettre en musique une vraie tragédie où le dialogue serait parlé : j'imagine qu'elle produirait un plus grand effet que nos opéras chantés d'un bout à l'autre.

J'eus bientôt envie d'essayer mes talens sur la langue française, et cet essai n'était pas inutile, avant de songer à la capitale de la France. Je demandais partout un poème ; mais, quoiqu'il y ait beaucoup de gens d'esprit à Genève, on était trop occupé des affaires publiques pour donner audience aux Muses. Je pris le parti d'écrire à Voltaire, à peu près dans ces termes :

« Monsieur,

» Un jeune musicien arrivant d'Italie, et établi » depuis quelque temps à Genève, voudrait es- » sayer ses faibles talens sur une langue que vous » enrichissez chaque jour de vos productions » immortelles ; je demande en vain aux gens » d'esprit de votre voisinage de venir au secours » d'un jeune homme plein d'émulation, les Muses » ont fui devant Bellone ; elles sont sans doute » réfugiées chez vous, monsieur, et j'implore » votre protection auprès d'elles, persuadé que » si j'obtiens de vous cette grace, elles me seront » favorables dans cet instant, et ne m'abandon- » neront jamais.

» Je suis avec respect, etc. »

Voltaire me fit dire, par la personne qui s'était chargée de ma lettre, qu'il ne me répondait pas par écrit, parce qu'il était malade et qu'il voulait me voir chez lui le plus tôt qu'il me serait possible.

Je lui fus présenté le dimanche suivant par madame Cramer, son amie. Que je fus flatté de l'accueil gracieux qu'il me fit ! Je voulus m'excuser sur la liberté que j'avais prise de lui écrire. — Comment donc, monsieur, me dit-il, en me serrant la main (et c'était mon cœur qu'il serrait), j'ai été enchanté de votre lettre : l'on m'avait parlé de vous plusieurs fois ; je désirais vous voir. Vous êtes musicien, et vous avez de l'esprit ! cela est trop rare, monsieur, pour que je ne prenne pas à vous le plus vif intérêt. — Je souris à l'épigramme, et je remerciai Voltaire. — Mais, me dit-il, je suis vieux et je ne connais guère l'opéra-comique, qui aujourd'hui est à la mode à Paris, et pour lequel on abandonne Zaïre et Mahomet. Pourquoi, dit-il en s'adressant à madame Cramer, ne lui feriez-vous pas un joli opéra, en attendant que l'envie m'en prenne ? car je ne vous refuse pas, monsieur. — Il a commencé quelque chose de moi, lui dit cette dame, mais je crains que cela ne soit mauvais. — Qu'est-ce que c'est ? — *Le Savetier philosophe.* — Ah ! c'est comme si l'on disait Fréron le philosophe. Eh bien, monsieur, comment trouvez-vous notre langue ? — Je vous avoue, monsieur, lui dis-je, que je suis embarrassé dès le premier morceau : dans ce vers

Un philosophe est heureux,

que je voudrais rendre dans ce sens, et je lui chantai

Un philosophe !
Un philosophe !
Un philosophe est heureux...

l'*e* muet, sans élision de la voyelle suivante, me paraît insupportable. — Et vous avez raison, me dit-il ; retranchez tous ces *e*, tous ces *phe*, et chantez hardiment *un philosof*.

Le grand poète avait raison dans un sens, mais il se serait expliqué différemment s'il eût été musicien. L'*e* muet de *philosophe* est un des plus durs de la langue ; mais il faut une note pour l'*e* muet sans élision dans tous les cas ; c'est au musicien à le faire tomber sur un son inutile dans la phrase musicale : voyez, par exemple : *Dans quel canton est l'Huroni-e* ! *est-ce en Turqui-e* ? *en Arabi-e* ? Toutes les notes qui portent l'*e* muet sont sans conséquence, et l'on pourrait les retrancher sans nuire au chant.

Voici comment l'*e* muet est mal placé. Dans le duo de la Rosière de Salenci, *Après l'orage*, etc. *l'amoureuse Cécile* , le *se* est placé sur une bonne note, et fait un mauvais effet.

Je me suis laissé entraîner par le chant, en cette occasion comme en plusieurs autres ; je ne manque pas de m'en repentir lorsque j'entends chanter mes opéras.

Voltaire me dit ensuite qu'il fallait me hâter d'aller à Paris. — C'est là, dit-il, que l'on vole à l'immortalité. — Ah ! monsieur, lui dis-je, que vous en parlez à votre aise ! Ce mot charmant vous est familier comme la chose même. — Moi, me dit-il, je donnerais cent ans d'immortalité pour une bonne digestion. — Disait-il vrai ?

Ayant été si bien accueilli de Voltaire, j'y retournai souvent ; j'allais faire chez lui mon apprentissage de cette aisance, de cette amabilité

française, que l'on trouvait chez lui plus qu'à Genève. Voltaire, quoiqu'éloigné de Paris depuis long-temps, n'était rien moins que rouillé par la solitude ; il semblait, au contraire, avoir transféré à Ferney le centre de la France. La correspondance continuelle qu'il entretenait avec les gens de lettres, était le journal qui l'instruisait chaque jour des mouvemens de la capitale, et l'opinion suspendue semblait attendre pour se fixer, que le législateur du bon goût eût prononcé sur elle.

Genève, et surtout les leçons que j'y donnais, m'ennuyaient davantage quand je sortais de Ferney ; tout m'enchantait dans ce lieu charmant ; les parterres, les bosquets, les animaux les plus rustiques me semblaient différens sous un tel maître.

L'opulence d'un grand seigneur peut nous humilier, exciter notre envie ; mais celle d'un grand homme contente notre ame. Chacun doit se dire : C'est par des travaux immenses, c'est en m'éclairant, c'est en charmant mes ennuis, en me sauvant du désespoir peut-être, qu'il est parvenu à la fortune ; il m'a donc payé son bien par un bien plus précieux encore, pourquoi le lui envierais-je ?

Ses vassaux obtenaient de lui tous les encouragemens possibles ; chaque jour on bâtissait de nouvelles maisons, et Ferney serait devenu le bourg le plus considérable, le plus considéré de la France, si Voltaire s'y fût retiré vingt ans plus tôt.

J'ai entendu dire cent fois depuis, qu'il était

satirique, méchant, envieux de toute réputation. J'ose croire que si on ne l'eût combattu qu'avec des armes dignes de lui, Voltaire, la politesse, la galanterie même, sachant respecter le mérite, pour être lui-même respecté ; bon, humain, infatigable à protéger l'innocence ; non, Voltaire n'eût jamais paru dans l'arène fangeuse où l'envie et la satire l'on fait descendre.

Il avait ses défauts sans doute ; mais songeons que les défauts de l'homme célèbre suivent partout sa réputation, tandis que ceux de l'homme obscur ne sortent pas du cercle étroit qui l'environne. Songeons que l'on ne pardonne rien aux grands hommes qui nous humilient plus ou moins, en nous forçant à l'admiration. L'amour-propre blessé est si adroit à nuire ! il est le mobile du monde moral, comme je crois le soleil celui du monde physique. Quand tous les moralistes réunis ne seraient occupés pendant un siècle qu'à développer les replis de l'amour-propre, je doute qu'ils parvinssent à pénétrer le fond de son labyrinthe ténébreux.

Rien de plus noble, sans doute, que de mépriser la critique injuste ; mais la nature, en créant l'homme de génie, commence par le rendre vif, sensible, passionné et rarement assez pacifique pour résister au plaisir d'une juste vengeance. L'on n'outrage ni Dieu, ni la nature impunément ; comment oser espérer davantage de l'homme le plus parfait ? Qui sait d'ailleurs si, pour être ce qu'il était, Voltaire n'avait pas besoin d'être quelquefois contrarié ? Son génie s'allumait à l'aspect d'une feuille de Fréron ; si cet

aiguillon lui eût manqué, sa tête, qui cherchait sans cesse à s'enflammer, eût trouvé d'autres causes pour produire les même effets.

Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance,
Et peut-être ta plume au censeur de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.
BOILEAU.

Un habile peintre de mes amis, Menageot, était souffrant ; il s'adresse à un médecin, heureusement homme d'esprit, qui, après l'avoir interrogé, nous dit en sortant de l'atelier : Je me garderai bien de le guérir avant qu'il ait fini son tableau. — Sa maladie était effectivement produite par la grande fermentation du sang et des humeurs, et Menageot n'eût pas achevé avec la même force son superbe tableau de la mort de Léonard de Vinci, si un médecin ignorant eût calmé à la fois son imagination et l'effervescence de son sang.

Mon opéra avec madame Cramer n'avançait qu'à pas lents, et c'est presque toujours un mauvais signe, quant aux ouvrages d'esprit et d'imagination. Les comédiens de Genève donnèrent alors l'opéra d'*Isabelle et Gertrude* (1), qu'on avait représenté depuis peu au théâtre italien de Paris. Le poème fit plaisir, mais la musique parut faible. Je résolus de faire mon premier essai sur ce poème de Favart. Je n'éprouvai pas

(1) *Isabelle et Gertrude*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de Blaise, créée en 1765 au théâtre italien.
Cette œuvre est très faible. P. M.

trop de difficulté ; il est vrai que je ne connaissais pas la rigidité de la langue, et que j'employais toutes les voyelles pour faire des roulades. J'ignorais qu'il faut attendre une chaîne, un vol, un ramage, un triomphe, etc., pour s'y livrer. Je sentis cependant en travaillant, que la langue française était aussi susceptible d'accent qu'aucune autre.

Je n'entends pas par accent une certaine manière de chanter les vers en déclamant ; cet accent n'engendrerait qu'une musique monotone ; il faut au musicien une déclamation plus forte : si les intervalles du poète qui récite sont de 1 à 2, il faut que ceux du musicien soient de 1 à 5 ; il y a au moins cette différence entre la parole et le chant.

Si l'on disait que le chant ne peut imiter la parole, parce que la parole n'est pas un chant, je dirais que la parole est un bruit où le chant est renfermé, c'est-à-dire, qu'au lieu de frapper un son, la parole en frappe plusieurs à la fois. Déclamez, *où vais-je* ? en élevant l'organe, ce qui est naturel pour marquer l'exclamation ou l'interrogation, vous trouverez *ut re mi* frappés ensemble pour *où* ; et *mi fa sol* pour vais-je ; voilà du bruit, puisque chaque syllabe porte trois sons. Que fait alors le musicien ? Il prend un des trois sons pour chaque syllabe, et il dit :

Ut sol sol
Où vais-je ?

Je me rappelle le premier trait où je crus saisir la nature et la vraie déclamation. Cette décou-

verte, que d'autres avaient faite avant moi, me fit concevoir des espérances flatteuses pour l'avenir ; c'est pourquoi je la rapporte. Dorlis, parlant à son oncle, dit de madame Gertrude qu'il veut couvrir d'un léger ridicule :

> Il faut la voir cette dame Gertrude
> Avec son grand mouchoir
> noir !

On voit que l'expression est naturelle et vraie, et que j'avais singulièrement mis en usage le précepte des *e* muets que m'avait donné Voltaire ; l'on voit aussi que je ne les retranchais pas tous, mais seulement lorsqu'ils m'embarrassaient.

Ce premier opéra français eut un succès encourageant pour moi : le public s'y porta avec affluence, pendant six représentations ; et c'est beaucoup pour une petite ville telle que Genève.

Un musicien de l'orchestre, maître à danser, vint chez moi pour me dire que les jeunes gens de la ville, pour suivre l'usage de Paris, m'appelleraient après la pièce. Je n'ai, lui dis-je, jamais vu cela en Italie. — Vous le verrez, me dit-il, et vous serez le premier auteur qui ait reçu cet honneur dans notre République. — J'eus beau me défendre, il voulut absolument m'enseigner à faire une révérence avec grace. Dès que l'opéra fut fini, on me demanda effectivement à plusieurs reprises, et je fus obligé de paraître pour remercier le public ; mon homme dans son orchestre me criait. Ce n'est pas cela... point du tout... mais allez donc... — Qu'as-tu donc, lui dirent ses confrères ? — Je suis furieux, j'ai été

exprès chez lui ce matin pour lui apprendre à se présenter noblement, voyez si l'on peut être plus gauche et plus bête.

Je sentis qu'il était temps d'aller à Paris. Je fus prendre congé de Voltaire ; je le vis s'attendrir sur mon sort, et il paraissait l'envier tout à la fois. Je renouvelais sans doute dans son ame le temps de sa jeunesse, lorsqu'il se jeta dans la carrière des arts, où l'on trouve quelquefois la gloire avec la fortune ; mais bien plus souvent le découragement suivi du désespoir.

Il me dit : Vous ne reviendrez plus à Genève, monsieur, mais j'espère encore vous voir à Paris.

Je n'entrai pas dans cette ville sans une émotion dont je ne me rendis pas compte ; elle était une suite naturelle du plan que j'avais formé de n'en pas sortir sans avoir vaincu tous les obstacles qui s'opposeraient au désir que j'avais d'y établir ma réputation. Ce ne fut pas l'ouvrage d'un jour car pendant près de deux ans, j'eus à combattre comme tant d'autres, l'hydre à cent têtes qui s'opposait partout à mes efforts.

On écrivit à Liège que j'étais venu à Paris pour lutter contre les Philidor, les Duni et les Monsigni ; les musiciens de Liège reprochèrent à mes parens l'excès de ma témérité ; cette menace ne me découragea pas ; au contraire, elle enflamma mon émulation, et je me disais : Si je peux approcher de ces trois habiles musiciens, j'aurai le plaisir de surpasser les compositeurs liégeois, qui s'en reconnaissent très-éloignés.

Je fus deux fois à l'Opéra, craignant de m'être trompé la première ; mais je n'en compris pas

davantage la musique française. On donnait *Dardanus* de Rameau ; j'étais à côté d'un homme qui se mourait de plaisir, et je fus obligé de sortir, parce que je me mourais d'ennui. J'ai découvert, depuis, des beautés dans Rameau ; mais j'avais alors la tête trop pleine de la musique italienne et de ses formes, pour pouvoir me reculer tout-à-coup à la musique du siècle précédent. Je croyais entendre certains airs italiens qui avaient vieilli, et dont Casali, mon maître, me rappelait quelquefois les tournures triviales, pour me montrer les progrès de son art.

Je fus tout au plus quatre fois aux Italiens ; j'en connaissais les meilleures pièces, et c'était uniquement pour connaître les talens et les voix des acteurs. L'étendue de la voix de Cailleau me surprit. Je le vis dans la *nouvelle troupe* ; l'acteur se présente comme chantant la haute-contre, la taille et la basse, et effectivement, il aurait pu remplir les trois emplois également bien. C'est cette première impression de l'organe de Cailleau, qui me fit composer le rôle du Huron dans un diapason trop élevé. On trouvera peut-être extraordinaire que le théâtre français fut celui que je fréquentai assidument. Je ne voulais faire la musique de personne ; aussi me gardai-je bien d'étudier aucun des compositeurs que j'ai cités. La déclamation des grands acteurs me sembla le seul guide qui me convînt, et je crois qu'un jeune musicien peut être fier d'avoir eu cette idée, la seule qui pût me conduire au but que je m'étais proposé, c'est-à-dire, d'être moi, en suivant la belle déclamation.

Cependant pour travailler, il me fallait un poème, et pour le trouver, j'allais frapper à toutes les portes ; je ne manquais aucune occasion de me lier avec les auteurs dramatiques. Si l'un d'eux me faisait la lecture d'un opéra, j'osais avouer franchement que j'étais en état de l'entreprendre, de les étonner peut-être ; mais on dissimulait avec moi, et j'apprenais sans étonnement qu'on m'avait préféré quelque musicien connu. Philidor et Duni s'occupaient cependant de bonne foi à me faire avoir un poème : les habiles gens sont naturellement bons et honnêtes ; l'homme instruit voit avec tant d'intérêt ce qu'il en coûte au vrai talent pour se faire connaître, que la crainte même de protéger son rival ne peut l'empêcher d'agir en sa faveur.

Philidor m'annonce enfin qu'il a répondu de moi, et qu'un poète veut bien me confier l'ouvrage qu'on lui destinait. Je me rends chez lui au jour indiqué ; l'auteur lit : à chaque scène ma tête s'exaltait au point que je trouvais à l'instant le motif et le caractère qui convenait à chaque morceau ; je réponds que cet ouvrage n'eût pas été le plus mauvais des miens. Lorsqu'après de longues études, l'ame commande avec cette impétuosité, elle ne laisse pas à l'esprit le temps de s'égarer. Je ne trouvai le poème que médiocre et froid ; mais la flamme qui me brûlait eût pu le réchauffer. J'embrassai l'auteur ; comment ne vit-il pas dans mes yeux qu'une si belle ardeur ne serait pas inutile à son succès ? Non, il ne le vit pas : car trois jours après, au lieu de recevoir le manuscrit, Philidor m'apprit que l'auteur avait

changé d'avis. Il me permettait cependant de travailler à son poème, pourvu que ce fût avec Philidor, si cela nous convenait à tous deux. Allons, courage, mon ami, me dit cet honnête homme, je ne crains pas de joindre ma musique à la vôtre. — Je dois le craindre, moi, lui dis-je, car si la pièce réussit, elle sera de vous ; si elle tombe, le public ne verra que moi.

Philidor donna, un an après, son *Jardinier de Sidon*, et l'on sait qu'il eut peu de succès.

Je fus quelques jours après me présenter de moi-même à un acteur de la Comédie Italienne ; il ne se dissimula pas combien il me serait difficile de réussir à côté des trois musiciens qui travaillaient pour leur théâtre. Il me chanta, tout entière, la romance de Monsigni, « Jusque dans la moindre chose, etc. » Voilà du chant, monsieur, me dit-il ; voilà ce qu'il faudrait faire ; mais cela est bien difficile. — Je sortis de chez lui en composant des chants de romance que je comparais aux chants de Monsigni.

Je fis la connaissance d'un jeune poète, homme du beau monde, passant les nuits à jouer, et les jours à faire des vers. Je lui demandai en grace de me faire un poème ; il me le promit sans hésiter. J'allai lui faire trente visites pour l'encourager à cette bonne œuvre ; et comme les aimables libertins ont souvent un bon cœur, il se laissa toucher, et travailla.

Les *Mariages Samnites* (1) furent le sujet qu'il

---

(1) Cette pièce n'était pas celle qui fut donnée sous le même titre en 1776, dont il sera parlé ci-après. P. M.

choisit. J'allais chaque matin m'informer de la santé de mon auteur ; il me lisait ce qu'il avait fait ; je le lui arrachais scène par scène, et j'en faisais aussitôt la musique. Il me fallut attendre long-temps ; mais n'importe, l'envie que j'avais de travailler me donnait une patience à toute épreuve.

Je connaissais Suard et l'abbé Arnaud. Je leur fis entendre ce que j'avais fait des *Mariages Samnites*. Ces citoyens me jugèrent avantageusement ; l'abbé Arnaud, surtout, m'applaudit avec l'enthousiasme de l'homme instruit qui n'a nul besoin du jugement des autres pour oser approuver.

Si je fus flatté de ce succès, mon poète n'en fut pas moins encouragé à finir sa pièce. Ces citoyens m'annoncèrent chez les gens de lettres, et je fus peu de jours après invité à un dîner chez le comte de Creutz, alors envoyé de Suède. J'y exécutai les principales scènes de mon opéra ; j'entendis, pour la première fois, parler de mon art avec infiniment d'esprit ; j'en fus frappé, car j'avais remarqué, pendant mon séjour à Rome, que les Italiens sentent trop vivement pour raisonner long-temps. Un *o Dio* ! en posant la main sur leur cœur, est ordinairement le signe flatteur de leur approbation. C'est dire beaucoup, sans doute ; mais si un soupir dans ce cas renferme une rhétorique, il faut convenir qu'elle est peu instructive.

Parmi les gens de lettres qui étaient de ce dîner, je remarquai que Suard et l'abbé Arnaud parlaient sur la musique avec ce sentiment vrai,

que l'artiste qui a tout senti pendant son travail sait si bien apprécier. Vernet me parla comme s'il eût composé de la musique toute sa vie. Je vis qu'il eût été le musicien de la nature, s'il n'en eût été le peintre.

Qu'importe d'ailleurs la route que l'on prenne, soit les yeux ou les oreilles, pourvu qu'on arrive au cœur ?

Qu'il me soit permis d'examiner pourquoi les gens qui ont le plus d'esprit ne sont pas ceux qui savent le mieux apprécier un trait de chant, une note de basse, etc. Lorsque j'exécute ma musique auprès d'eux, je remarque qu'ils éprouvent l'inquiétude qu'avait sans doute Fontenelle, lorsqu'il disait : « Sonate, que me veux-tu ? », tandis qu'une femme, un enfant sont doucement agités de sensations agréables.

Je ne donnerai ici mes idées que comme un faible aperçu, qui ne peut résoudre un problème aussi métaphysique, et trop au-dessus de mes forces.

Voyons d'abord quel est le travail habituel de l'homme de lettres en général : soit qu'il écrive ou qu'il parle, c'est le plus souvent d'orner des graces de l'esprit la simple vérité, qui n'a besoin d'aucune parure étrangère. Pourquoi donc ne pas la présenter à nos yeux simple et naturelle ? Parce que les hommes de génie sont rares, et qu'elle ne se montre qu'à eux seuls. L'homme de génie laisse après lui une foule d'imitateurs, qui, n'osant plus dire de la même manière ce qui a déjà été dit, sont obligés de déguiser la vérité sous le charme des graces. J'avoue même que

souvent l'illusion est si parfaite, si séduisante, qu'on est tenté de prendre l'apparence pour la vérité elle-même.

Plus on a écrit sur un même sujet, plus il devient difficile à traiter ; et comme il est impossible de rien ajouter à la vérité, il faut que, chaque jour, l'esprit fasse de nouveaux efforts, pour lier entre elles des idées incohérentes, dont les rapports deviennent enfin si déliés, si subtils, si délicats, que l'esprit même s'égarant dans son vaste empire, perd la dernière étincelle du flambeau de la vérité.

La musique n'ayant besoin, pour être bien sentie, que de cet heureux instinct que donne la nature, il semblerait que l'esprit nuit à l'instinct, que l'on n'approche de l'un qu'en s'éloignant de l'autre, et qu'enfin, plus vous aurez de facilité à combiner et à rapprocher plusieurs idées, plus vous affaiblirez le tact naturel qui ne sent qu'une chose à la fois, et c'est assez pour bien sentir. L'homme livré à la simple nature reçoit sans résistance la douce émotion qu'on lui donne. L'homme d'esprit, au contraire, veut savoir d'où lui vient le plaisir ; et avant qu'il parvienne à son cœur, il est évanoui. Le sentiment est volatil comme l'essence renfermée dans un vase, que le contact de l'air fait évaporer ; de même une sensation est perdue, si elle frappe des organes habitués à analyser pour sentir.

Tout le monde, cependant, veut avoir l'air d'aimer la musique ; chacun sait qu'elle est un élan de l'ame, le langage du cœur ; convenir que cette langue nous est étrangère, serait faire un

aveu d'insensibilité ; l'on se donne donc pour connaisseur : on dit, *ah ! que c'est délicieux !* avec une mine à la glace. Si l'on est homme de lettres, on se dépêche d'écrire une brochure sur la musique ; on y dit que les musiciens sont des bêtes qui ne savent que sentir ; et à force de raisonnemens, l'on s'établit musicien à leur place.

Voudra-t-on inférer de ce que je viens de dire, qu'il faudra, pour avoir le sentiment de la musique, n'être ni poète, ni historien, ni orateur, ni homme d'esprit enfin ? Non sans doute, mais il faut, je crois, tenir de la nature elle-même une de ces qualités, ou toutes, s'il était possible, et il ne suffit pas de les avoir acquises par un travail forcé d'érudition, de compilation, qui peut sans doute ouvrir un chemin neuf à l'homme bien né, mais qui ne donne à l'homme ordinaire que le désespoir de ne jamais approcher de ses modèles.

Voulez-vous savoir si un individu quelconque est né sensible à la musique ? Voyez seulement s'il a l'esprit simple et juste ; si dans ses discours, ses manières, ses vêtements, il n'a rien d'affecté ; s'il aime les fleurs, les enfans ; si le tendre sentiment de l'amour le domine... Un tel être aime passionnément l'harmonie et la mélodie qu'elle renferme, et n'a nul besoin de composer une brochure d'après les idées des autres, pour nous le prouver.

Tout se disposait au gré de mes désirs ; il ne me restait plus qu'à trouver, dans mes acteurs, des juges aussi indulgens que les hommes célèbres dont je venais d'obtenir l'approbation ; je cherchais les moyens de leur faire entendre ma

musique, quand mon poète m'apprit que notre pièce avait été refusée. Il fut résolu que l'ouvrage serait refondu et arrangé pour l'Opéra, car les comédiens, et surtout Cailleau, l'avaient jugé trop noble pour leur théâtre, et ils avaient raison. Un mois suffit au poète et à moi pour cette métamorphose. Les protecteurs de mon talent, et il en faut à Paris quand on n'est pas connu, avaient parlé de mon ouvrage au feu prince de Conti, qui ordonna à Trial, directeur de sa musique et de l'Opéra, de faire exécuter chez lui les *Mariages Samnites*. J'en fis moi-même presque toute la copie, ma fortune ne me permettant pas d'en faire la dépense. Lorsque le jour qui allait décider de mon sort fut arrivé, Trial me fit dire de me trouver le matin au magasin de l'Opéra pour la répétition des chœurs. C'est ici qu'il faudrait une plume exercée pour décrire tout ce que j'entrevis de fâcheux sur la mine des musiciens rassemblés ; un froid glacial régnait partout : si je voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma voix ou de mes gestes cette masse indolente, j'entendais rire à mes côtés, et l'on ne m'écoutait pas. Je frémis davantage le soir en voyant chez le prince de Conti, toute la cour de France rassemblée pour me juger ; depuis l'ouverture qui, aujourd'hui, est en partie celle de *Sylvain*, jusqu'à la fin de l'opéra, rien ne produisit le moindre effet ; l'ennui fut si universel que je voulus fuir après le premier acte ; un ami me retint ; l'abbé Arnaud me serra la main, il avait l'air furieux ; il me dit : Vous n'êtes pas jugé ce soir ; il semble que tous les musiciens s'entendent

pour vous écorcher ; mais vous vous releverez de là, je vous le jure sur mon honneur. — Le prince eut l'extrême bonté de me dire : Je n'ai pas trouvé exactement ce que vos amis m'avaient annoncé, mais je suis fâché que personne n'ait applaudi une marche que j'ai trouvée charmante. — C'était celle que j'ai placée ensuite dans le *Huron*. Je dois ici rendre justice à un de mes chanteurs, qui, au milieu de l'exécution la plus soporifique, déploya toute l'énergie du grand talent et de la probité. Si son rôle eût été plus considérable, ou, pour mieux dire, s'il eût à lui seul chanté tout l'opéra, j'eusse obtenu un succès; mais l'ennui s'étant déjà emparé de l'auditoire quand il commença, il ne put parvenir à le tirer de sa léthargie. Cet artiste distingué, qui n'avait jamais eu, sans doute, l'ame assez basse pour s'opposer au succès des talens naissans, c'est Géliote. On se figure aisément dans quel état je rentrai chez moi après cette répétition ; mais ce que l'on ne se figurera pas, c'est l'effet que produisit sur mon esprit déjà abattu, la lecture de deux lettres que je trouvai en rentrant chez moi ; la première était anonyme ; elle contenait ces mots consolans : « Vous croyez donc, honnête » Liégeois, venir figurer parmi les grands talens » de cette capitale ! Désabusez-vous, mon cher, » pliez bagage ; retournez chez vos compa- » triotes, et leur faites entendre votre musique » baroque, qui n'a ni sens ni raison. » L'autre, datée de Londres, était de milord A..., dont j'ai parlé ci-devant ; il m'écrivait « qu'il ne » jouait plus de la flûte, et qu'il supprimait ma » pension. »

Je n'osai pas, comme on peut le penser, demander au directeur Trial, si l'on donnerait mon opéra ; cette demande aurait été ridicule. Les gens de lettres qui s'intéressaient à moi, voyant que je projetais de partir, engagèrent Marmontel à me faire un poème. Il vint me trouver ; il m'avoua franchement qu'il avait donné une pièce aux Italiens (*la Bergère des Alpes*), et que malgré son peu de succès, il allait travailler sur un conte de Voltaire, qu'on venait de publier (*l'Ingénu* ou *le Huron*). Vous me rendez la vie ! lui dis-je, car j'aime ce charmant pays où l'on me traite si mal.

Cet ouvrage fut fait, paroles et musique, en moins de six semaines. L'envoyé de Suède, qui s'était déclaré mon plus zélé partisan, même après mon désastre, pria Cailleau de venir dîner chez lui pour entendre un ouvrage dans lequel on lui destinait un grand rôle ; il m'a dit depuis, qu'il fut sur le point de refuser l'invitation, s'étant déjà si souvent compromis pour de mauvais ouvrages. Il n'accepta que par égard pour l'envoyé de Suède et pour Marmontel. Il écouta avec défiance les premiers morceaux ; mais dès que je lui chantais, *Dans quel canton est l'Huronie*? il marqua le plus grand contentement ; il nous dit qu'il se chargeait de tout, et que nous serions joués incessamment. « C'est donc là, dit-il, cet » homme dont j'entends si horriblement déchirer » les talens ! »

D'après ce que je viens de dire, le jeune compositeur sentira combien il est important de soigner en tout point le premier essai, qui va le

faire connaître ou reculer ses progrès pour plusieurs années. Un jeune peintre est cent fois plus heureux que lui ; un tableau est aisément placé dans sa véritable perspective ; mais l'exécution de la musique exige des attentions préliminaires qu'on n'accorde guère à un artiste peu connu.

LE HURON,

Comédie en deux actes, en vers, paroles de Marmontel ; représenté pour la première fois par les comédiens italiens, le 20 août 1769.

Cailleau me conduisit chez madame La Ruette où je trouvai les principaux comédiens rassemblés ; j'exécutai seul au clavecin toute la musique de cet ouvrage : nous fîmes une répétition au théâtre quelques jours après ; lorsque Cailleau chanta l'air, *Dans quel canton est l'Huronie*, et qu'il dit : *Messieurs, messieurs, en Huronie...* les musiciens cessèrent de jouer pour lui demander ce qu'il voulait. — Je chante mon rôle, leur dit-il. On rit de la méprise, et l'on recommença le morceau. Les répétitions se firent avec zèle, et je sentis renaître l'espoir de réussir à Paris. Le jour de la première représentation, j'étais dans une telle perplexité, que trois heures à peine étant sonnées, je fus me poster au coin de la rue Mauconseil ; là, mes regards se fixaient sur les voitures, et semblaient attirer les spectateurs, et solliciter leur indulgence. Je n'entrai dans la salle que lorsque la première pièce fut jouée ; et lorsque je vis qu'on allait commencer l'ouver-

ture du *Huron*, je descendis à l'orchestre. Mon intention était de me recommander au premier violon (Lebel). Je le trouvai prêt à frapper le premier coup d'archet ; ses yeux étaient enflammés, les traits de son visage changés au point qu'on aurait pu le méconnaître : je me retirai sans mot dire, et je fus saisi d'un mouvement de reconnaissance dont je n'ai jamais perdu le souvenir. J'ai depuis obtenu qu'il fût nommé musicien du roi, avec douze cents francs de pension (1). Le public fit comme Cailleau : il écouta le premier morceau avec défiance ; il me croyait Italien, parce que mon nom se termine en *i* : j'ai su depuis que le parterre disait : « Nous allons donc entendre des roulades » et des points d'orgue à ne jamais finir. » Il fut trompé, et me dédommagea de la prévention : le duo *Ne vous rebutez pas*, etc., détruisit le préjugé ; Cailleau parut, fit aimer le charmant *Huron*, qu'on a long-temps regretté à la comédie italienne. Madame Laruette chanta le rôle de mademoiselle de Saint-Yves, avec sa sensibilité toujours si décente ; Laruette déploya dans celui de Gilotin sa pantomime comique sans charge ; l'excellent acteur Clairval, toujours animé du désir d'être utile à ses camarades et aux arts, ne dédaigna pas de se charger du petit rôle de l'officier français : le succès fut décidé après le premier acte, et confirmé à la fin du se-

---

(1) Depuis plusieurs années il suivait les comédiens italiens lorsqu'ils jouaient à la cour, et n'avait aucun traitement.

cond ; on demanda les auteurs : Clairval me nomma, et dit que l'auteur des paroles était anonyme.

Si j'ai jamais passé une nuit agréable, ce fut celle qui suivit cet heureux jour. Mon père m'apparut en songe ; il me tendait les bras ; je m'élançais vers lui, en faisant un cri qui dissipa un si doux prestige. Cher auteur de mes jours, qu'il fut douloureux pour moi de penser que tu ne jouirais pas de mon premier succès ! Dieu, qui lit au fond des cœurs, sait que le désir de te procurer l'aisance qui te manquait, fut le premier mobile de mon émulation. Mais dans l'instant même où je luttais contre l'orage avec quelque espoir de succès ; quand des amis cruels faisaient entendre à ce malheureux père combien mes efforts étaient téméraires ; lorsque enfin j'étais l'unique objet de ses inquiétudes, et que d'une voix presque éteinte, il disait : « Je ne verrai plus mon fils ! Réussira-t-il ? » la mort vint terminer des jours menacés depuis long-temps, et que j'allais rendre plus heureux.

Un peintre de mes amis vint me trouver le lendemain ; je veux, me dit-il, te montrer quelque chose qui te fera plaisir. — Allons, lui dis-je, car je suis fatigué d'entendre des lectures de pièces. — Comment, déjà ? — Bon ! Tu vois un homme auquel depuis ce matin on a offert cinq pièces reçues aux Italiens. *Tout ou rien* est un adage qui se réalise surtout à Paris. Les poètes qui m'ont honoré de leurs visites sont ceux que j'avais sollicités vainement pour avoir un ouvrage. Ah ! me dit mon ami, j'ai bien ri hier à l'amphithéâtre : j'étais entouré de ces messieurs,

et à la fin de chaque morceau, ils criaient : « Ah ! il fera ma pièce, vous verrez, messieurs, l'ouvrage que je lui destine ! » Si l'on finissait un air comique : « Ah ! j'ai aussi de la gaieté dans mon ouvrage ; bravo ! bravo ! c'est mon homme. » Enfin, poursuivit le peintre, as-tu accueilli quelques-uns de ces messieurs ? — Non : je leur ai dit que Marmontel méritait la préférence, puisqu'il avait bien voulu se hasarder avec moi.

Je sortis avec mon ami ; il me conduisit dans une petite rue derrière la Comédie italienne ; puis m'arrêtant vis-à-vis une boutique ; je vis : *Au grand Huron, N., marchand de tabac.* J'entrai, j'en pris une livre, parce que je le trouvai, comme de raison, meilleur que partout ailleurs.

Si je fus enchanté de la réussite du *Huron,* je ne le fus pas moins d'un autre événement auquel j'étais bien loin de m'attendre. Eût-on pu croire, en effet, que, dans le temps de mon arrivée à Paris, lorsque je quêtais infructueusement dans cette grande ville des poèmes à mettre en musique, et que je n'avais effectivement aucun titre pour inspirer beaucoup de confiance aux Parisiens, le premier poète de la France et de son siècle, Voltaire me tenait la parole qu'il m'avait donnée, sur laquelle je n'osais compter, et faisait pour moi des opéras-comiques ? A la vérité, il avait marqué, ainsi que madame Denis, sa nièce, beaucoup d'indulgence pour les morceaux que j'avais exécutés devant lui à Ferney ; mais quelques airs détachés, et la musique que j'avais refaite sur l'opéra d'*Isabelle et Gertrude* de Favart, me paraissaient des titres insuffisans pour

exciter l'attention d'un homme tel que Voltaire, et pour mériter ses encouragemens. Quand, pour me déterminer à venir à Paris, il m'assurait qu'il travaillerait pour moi, je crus qu'il plaisantait, et je fus loin d'imaginer que Voltaire pût quitter quelques momens le sceptre de Melpomène pour les grelots de Momus. Il le fit pourtant, et composa, en se jouant, le *Baron d'Otrante*, et les *Deux tonneaux*. Je reçus le premier pendant qu'on jouait encore le *Huron* dans sa nouveauté. Le conte de Voltaire intitulé l'*Education d'un prince*, lui fournit le sujet du *Baron d'Otrante*. Je fus chargé de présenter la pièce aux comédiens italiens, comme l'ouvrage d'un jeune poète de province. Le sujet parut comique et moral, et les détails agréables ; mais ils ne voulurent point recevoir cet ouvrage à moins que l'auteur n'y fit des changemens. Ce qui les choqua, peut-être, c'est que l'un des principaux rôles, celui du corsaire, est écrit en italien, et tous les autres en français. Ce mélange des deux idiomes n'était point rare sur leur théâtre dans les comédies dites italiennes ; mais c'était une nouveauté dans l'opéra-comique, et ils ne voulurent point la hasarder, surtout n'ayant pas de chanteur italien. Cependant ils voyaient très bien dans le *Baron d'Otrante*, un talent qui pouvait leur être utile, et ils m'engagèrent à faire venir le jeune auteur anonyme à Paris. Je leur promis d'y faire mes efforts. On peut croire que la proposition fit rire Voltaire, et qu'il se consola facilement du refus des comédiens. Pour moi, je fus très fâché de ce contretemps, qui me fit renoncer à mettre sa pièce en

musique, comme il renonça de son côté à l'opéra-comique.

Le public ne tarda pas à me mettre au rang des compositeurs dignes de ses encouragemens ; mais on m'accordait trop, ou pas assez ; on commença par me refuser le genre comique, quoiqu'il y ait du comique dans le *Huron*. D'autres cherchèrent à arranger mes chants sur le système de la basse fondamentale, et elle ou moi nous nous trouvâmes quelquefois en défaut.

J'ai, me dit un homme, cherché vainement la basse fondamentale de la note du cor, dans le récitatif obligé de mademoiselle de Saint-Yves, au second acte. Quelle raison me donneriez-vous de cette sortie d'un ton à l'autre, sans rapport entre les harmonies ?

La voici, lui dis-je : c'est parce que le Huron dont mademoiselle de Saint-Yves s'imagine entendre les accens, est trop éloigné du lieu de la scène pour savoir dans quel ton l'on y chante. — Et si la basse fondamentale ne peut justifier cet écart ? — Tant pis pour elle. Mais il n'en est pas moins vrai que l'on ne peut chanter un duo en tierces, lorsqu'on est à une demi-lieue l'un de l'autre. — La raison est bien pour vous, me dit-il, mais la règle ?... Je rencontrai mon homme quelque temps après : Soyez tranquille, me dit-il, j'ai trouvé la basse fondamentale de votre note.

Malheur à l'artiste qui, trop captivé par la règle, n'ose se livrer à l'essor de son génie ; il faut des écarts pour pouvoir tout exprimer ; il doit savoir peindre l'homme sensé qui passe par la porte, et le fou qui saute par la fenêtre.

Si vous ne pouvez être vrai qu'en créant une combinaison inusitée, ne craignez point d'enrichir la théorie d'une règle de plus ; d'autres artistes placeront peut-être encore plus à propos la licence que vous vous êtes permise, et forceront les plus sévères à l'adopter. Le précepte a presque toujours suivi l'exemple. Ce n'est cependant qu'à l'homme familiarisé avec la règle, qu'il est quelquefois permis de la violer, parce que lui seul peut sentir qu'en pareil cas la règle n'a pu suffire.

Tâchons de voir maintenant pourquoi ma musique s'est établie doucement en France, sans me faire des partisans enthousiastes, et sans exciter de ces disputes puériles, telles que nous en avons vu. C'est, je crois, à mes études et à la manière que j'ai adoptée, que je dois cet avantage.

J'entendais beaucoup raisonner sur la musique, et comme, le plus souvent, je n'étais de l'avis de personne, je prenais le parti de me taire. Cependant je me demandais à moi-même, n'est-il point de moyen pour contenter à peu près tout le monde ? Il faut être vrai dans la déclamation, me disais-je, à laquelle le Français est très-sensible. J'avais remarqué qu'une détonation affreuse n'altérait pas le plaisir du commun des auditeurs au spectacle lyrique, mais que la moindre inflexion fausse au Théâtre Français causait une rumeur générale. Je cherchai donc la vérité dans la déclamation, après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant, serait le plus habile. Oui, c'est au Théâtre Français, c'est dans la bouche des grands

acteurs, c'est là que la déclamation, accompagnée des illusions théâtrales, fait sur nous des impressions ineffaçables, auxquelles les préceptes les mieux analysés ne suppléeront jamais.

C'est là que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain, à se rendre compte de tous les mouvemens de l'ame. C'est à cette école qu'il apprend à connaître et à rendre leurs véritables accens, à marquer leurs nuances et leurs limites. Il est donc inutile, je le répète, de décrire ici les sentimens dont l'action nous a frappés ; si la sensibilité ne les conserve au fond de notre ame, si elle n'y excite les orages et ne ramène le calme, toute description est vaine. Le compositeur froid, l'homme sans passions ne sera jamais que l'écho servile qui répète des sons ; et la vraie sensibilité qui l'écoutera n'en sera point émue.

Persuadé que chaque interlocuteur avait son ton, sa manière, je m'étudiai à conserver à chacun son caractère.

Bientôt je m'aperçus que la musique avait des ressources que la déclamation, étant seule, n'a point. Une fille, par exemple, assure à sa mère qu'elle ne connaît point l'amour ; mais pendant qu'elle affecte l'indifférence par un chant simple, et monotone, l'orchestre exprime le tourment de son cœur amoureux. Un nigaud veut-il exprimer son amour, ou son courage ? s'il est vraiment animé, il doit avoir les accens de sa passion ; mais l'orchestre, par sa monotonie, nous montrera le petit bout d'oreille. En général, le sentiment doit être dans le chant ; l'esprit, les gestes,

les mines doivent être répandus dans les accompagnemens.

Telles furent mes réflexions et mes études. Je ne dirai pas que les acteurs que je trouvai à Paris étaient plus acteurs que chanteurs, et que je devais, par cette raison, adopter le système de la déclamation musicale ; non, je serai plus vrai ; je dirai que la musique de Pergolèze m'ayant toujours plus vivement affecté que toute autre musique, je suivis mon instinct ; il se trouva conforme à celui de cette partie du public qui, dans la jouissance même de ses plaisirs, aime à pouvoir s'éclairer du flambeau de la raison. Le sexe qui reçut la sensibilité en partage fut mon premier partisan ; le jeune étourdi me trouva de l'enjouement et de la finesse ; l'homme sévère dit que ma musique était parlante ; les vieux partisans de Lulli et de Rameau trouvèrent dans mon chant certains rapports avec celui de leurs héros. Mais lorsqu'on veut bien applaudir aux efforts d'un artiste, qu'il est loin d'être satisfait de son travail ! Tantôt il sent que la déclamation se perd dans les chants vagues et suaves,ou qu'une belle mélodie exclut une harmonie complète ; que c'est toujours en sacrifiant une partie qu'il en fait ressortir une autre. Il voit, en travaillant, la source des différens systèmes, et des querelles qu'ils font naître ; mais oubliant l'opinion, il ne doit être guidé que par le sentiment qui le maîtrise.

LUCILE,

Comédie en un acte, en vers, paroles de Marmontel, représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 5 janvier 1769.

Cette pièce fut attendue avec impatience : mon premier ouvrage avait été jugé avec indulgence, mais le public ne voulait m'accorder un second succès qu'avec plus de retenue : cette comédie, où je trouvai de quoi déployer la sensibilité domestique, si naturelle à l'homme né dans le pays des bonnes gens (1), réveilla, j'ose le dire, ce sentiment précieux.

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?

Fit couler les larmes des spectateurs, surpris

---

(1) En appelant ainsi le pays de Liège, j'éprouverai sans doute des contradictions : l'on pourrait à plus juste titre appeler ce pays, plus qu'aucun autre, celui des vertus et des vices. En effet, dans le temps de ma jeunesse, la vertu s'y montrait sans ostentation, et le vice sans hypocrisie. Qu'il me serait doux d'y voir fleurir le commerce et les arts, autant qu'il m'en paraît susceptible par sa position et le génie de ses habitans ! Partout environné de nations aussi commerçantes que formidables, dont il sépare les limites, il devrait jouir de tous les avantages de la liberté et de la neutralité. Si l'artiste y trouvait de l'encouragement, combien de têtes vigoureuses sortiraient du petit pays de Liège ; on en peut juger par Gaspard Lairesse, surnommé *le Raphaël hollandais ;* Bertholet Flémalle, Jean Varin, médailliste, Renekin, inventeur de la machine hydraulique de Marly, dans un temps où cette partie de la physique était au berceau ; Demarteau, inventeur de la gravure à la manière du crayon ; Grandjean, oculiste, aussi célèbre par le succès de ses opérations, que par sa pitié envers les pauvres ; Paschal Taskin, luthier, seul héritier du génie des Rukers ; Fassin et Defrance, dont les tableaux

d'être émus par de nouveaux ressorts dans le pays de la galanterie.

Ce morceau de musique a servi, depuis qu'il est connu, pour consacrer les fêtes de famille. Un jeune homme, dont je devrais savoir le nom, étant à la première représentation de cette pièce,

---

acquièrent chaque jour un plus grand prix. Feu le chanoine Hamal, dont les ouvrages en musique ne sont pas assez connus ; et si je ne craignais de blesser la modestie du plus respectable magistrat, de l'homme constamment aimé du peuple, et dont Anacharsis nous eût transmis les vertus s'il fût né parmi les Grecs, ne citerais-je pas Fabry?

Le caractère du Liégeois est un ; il aime la vérité, et il est inébranlable, obstiné, lorsqu'il croit suivre ses traces : mais il devient docile lorsqu'avec douceur on lui montre ses égaremens. Secondé par une imagination forte, le travail le plus obstiné ne le décourage pas. Bon père, bon mari, bon fils, bon soldat, il a reçu tous ces dons de la nature. On trouve les Liégeois dans les armées de toutes les puissances ; mais il sera bientôt déserteur s'il n'est pas reconnu pour le meilleur soldat de son régiment. Sa tête s'exalte aisément pour le bien, quelquefois pour le mal ; quelquefois imbécile à l'excès, il semble qu'il n'y a que la médiocrité qui lui soit refusée.

— *Renekin Sualem*, né à Jemeppe (Liège) en 1644, mort en 1708 à Bougival. Fut chargé par Louis XIV de construire la célèbre machine de Marly.

Varin (Jean), 1604-1672. Sculpteur et graveur de mérite ; graveur général des monnaies et garde des monnaies de Louis XIII.

Lairesse (Gérard de), 1640-1711, élève de B. Flémalle ; peintre de grand talent. Il se fixe à Amsterdam où il fonde l'école académique. Comme graveur il a laissé des œuvres remarquables. Son traité de peinture fut célèbre au 18e siècle.

Defrance (Léonard, peintre distingué, né à Liège en 1735, mort en 1805.

Demarteau (Gilles), né à Liège 1722, mort à Paris en 1776. Célèbre graveur, vécut à Paris au milieu du XVIIIe siècle et obtint le titre de « graveur et pensionnaire du Roi ».

Hamal (Jean Noël), 1709, † 1788. Musicien de valeur, a

aperçut le duc d'Orléans essuyant ses yeux pendant le quatuor : il se présente le lendemain avec confiance au prince, qui ne le connaissait pas : « Monseigneur, dit-il, en se jetant à ses genoux, » j'ai vu pleurer votre altesse, hier, au quatuor » de *Lucile*. J'aime éperdument une demoiselle » qui appartient à un gentilhomme de votre » maison ; il refuse de nous unir parce que ma » fortune ne répond pas à la sienne, et j'implore » votre protection. » Le prince lui promit de s'instruire de l'état des choses, et le mariage fut fait peu de temps après. Je demande si à cette noce on chanta le quatuor ? Je me trouvai moi-même quelque temps après chez un homme qui s'était opposé infructueusement au mariage de son frère ; la jeune épouse, belle comme Vénus, se présente chez le frère de son mari ; elle y est reçue très-poliment, c'est-à-dire froidement : cependant, comme j'aperçus que les caresses de la dame jetaient du trouble dans le cœur de son beau-frère, je les engageai à s'approcher du piano; je chantai le quatuor avec effusion de cœur, et j'eus le plaisir de voir, après quelques mesures, le frère et la sœur s'entrelacer de leurs bras en

---

laissé des œuvres de musique religieuse, des cantates et des opéras-comiques wallons. Il peut être considéré comme le fondateur du théâtre liégeois.

Ce fut un grand protecteur des arts et des lettres.

Paschal Taskin, né à Theux 1730, mort à Paris 1795, habile facteur de pianos ; se rendit à Paris où il obtint en 1781 le titre de « garde des instruments du Roi ».

Fabry (J. H), né à Liège 1758, mort en 1851. Patriote liégeois, délégué à la convention nationale liégeoise, puis membre du Conseil des Cinq Cents à Paris. P. M.

répandant des larmes si douces, celles de la réconciliation. S'il est permis de joindre l'épigramme à ce que le sentiment a de plus précieux, je rapporterai l'anecdote suivante : Des officiers de judicature, créés sous les auspices d'un ancien ministre dont les opérations n'avaient pas eu l'approbation publique, assistaient, dans leur loge, à un spectacle de province ; on représentait la tragi-comédie de *Samson*. Arlequin luttait sur la scène avec un dindon qui, s'étant échappé, se réfugia dans la loge de ces officiers ; aussitôt le parterre se mit à chanter en chœur : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? »

La Comédie italienne n'avait jusqu'à cette époque, donné aucune pièce dans laquelle le sentiment prédominât : aussi dès que le quatuor fut fini, les spectateurs reçurent Cailleau avec des éclats qui semblaient dire : « Nous allons rire avec le bon nourricier de *Lucile*. » Cailleau fixa le parterre avec un regard douloureux, et dit :

> Je viens dans la douleur,
> Et j'apporte ici le malheur.

Le monologue de Blaise « Ah ! ma femme, qu'avez-vous fait ? » fut chanté et joué par cet acteur inimitable, d'une manière sublime : et je dirai, pour faire son éloge, qu'il parut court. Il a souvent paru long depuis. Le poète et le musicien avaient pressenti les talens de Cailleau en faisant ce monologue.

Son organe commençait à s'affaiblir, mais chaque jour il se montrait plus grand comédien. Pour se costumer avec plus de naturel, il avait

arrêté un paysan dans les rues de Paris, en le priant de lui prêter son habit ; il parut sur la scène les pieds poudreux, et, pour la première fois, avec la tête chauve. Chacun le félicitait sur son courage à s'être fait raser la tête, pour être mieux dans son rôle, lorsqu'il nous apprit qu'il n'avait fait que la moitié du sacrifice, c'est-à-dire, qu'il portait depuis long-temps un faux toupet que personne n'avait reconnu.

Les paroles et la musique eurent un succès égal. L'on demanda les auteurs ; Clairval vint, comme au *Huron*, me nommer, en ajoutant que l'auteur des paroles était anonyme. Il a tort, dit une voix forte, et toute la salle applaudit.

Qu'il me soit permis de m'arrêter un instant pour examiner le monologue de Blaise, que bien des gens ont nommé, mal-à-propos, récitatif.

Ah ma femme ! qu'avez-vous fait !

Ce début est de pure déclamation.

Méchante mère,

Les notes indiquent l'indignation.

De la misère
Voilà l'effet.

Il ne faut pas tout déclamer ; la mélodie prend ici la place de la déclamation. Des flûtes accompagnent ce trait ; pourquoi ? Blaise semble dire : « Hélas, ayez pitié de ma misère, c'est elle qui » suggéra le crime dont ma femme s'est rendue » coupable. »

Elle aime un amant qui l'adore.

Pourquoi n'ai-je pas élevé la voix sur *amant*,

mais sur ces mots, *qui l'adore* ? Parce que le pronom qui désigne Lucile, y est compris, et qu'elle est la victime intéressante pour les spectateurs.

Un jour de plus.....

Ces quatre notes dont le sens reste suspendu, sont, je crois, d'une grande vérité.

Un jour encore,
Ils allaient être unis.
Hélas ! fille trop chère,
Du crime de ta mère,
C'est toi que je punis.

Il fallait appuyer sur *toi*, cela est incontestable, et aucun musicien, aucun déclamateur n'y aurait manqué.

Quitter ses beaux habits,
Retourner au village,
Y presser mon laitage,
Y garder mes brebis.

Ces quatre vers portent un chant de musette. L'opposition du crime avec les chants de l'innocence du premier âge forme un contraste qu'on n'a pas dû négliger.

La pauvre enfant, quelle pitié !
Elle a pour moi tant d'amitié !
Et moi je viens lui percer l'ame !

Ce dernier vers doit être appuyé par l'orchestre, c'est lui qui marque la cruauté de Blaise : il fallait aussi employer des sons graves, pour rendre l'exclamation suivante plus sensible :

Ah ! ma femme !.....
On ne sait rien si je me tais !
Ma fille est à son aise,
Et son cœur est en paix.

La modulation est heureuse ; c'est la première fois que Blaise songe à cacher le crime commis : aussi le ton de *ré bémol* ne s'est-il pas fait entendre dans tout ce qui a précédé.

Que dis-tu, Blaise ?
Que je me taise !

Il y aurait eu de l'ignorance à mettre en chant ces deux vers qui sont indiqués pour être en récitatif.

Non, non, jamais.
Non, non, jamais.

Le repos après cet éclat est d'un bel effet.

On ne sait rien si je me tais !
Ma femme est morte.....
Eh bien, qu'importe ?
Je le sais, moi ;
La bonne foi,
Voilà ma loi.

Tous ceux qui avaient intérêt à l'ouvrage voulaient absolument me faire changer la musique du vers

Je le sais moi,

Il fallait, disait-on, des sons élevés et forts pour rendre ce vers. Je soutiens que c'était le contraire, et que Blaise semblait dire, « Je le sais moi » (dans le fond de mon cœur), et éclater ensuite sur

La bonne foi,
Voilà ma loi.

C'est dire : ma bonne foi va faire éclater le secret que mon cœur renferme.

Le public sentit comme moi sans doute, puis-

qu'il interrompit, par des applaudissemens, l'acteur qui le fixait en disant d'une voix grave : « Je le sais moi ».

Ce monologue, le seul peut-être que je ferai dans ce genre, où la déclamation, l'harmonie et la mélodie concourent à l'expression, m'a paru mériter d'être analysé. On m'a demandé cent fois si je préférais ce morceau au quatuor ? je dirai qu'il faut un sentiment plus profond, une plus grande connaissance du cœur humain, pour faire ce monologue, et qu'un instant d'inspiration a suffi pour produire le quatuor.

Le public, en accordant un plein succès à cet ouvrage, se confirma cependant dans l'idée que le genre gai m'était refusé : les journaux répétèrent ce que le public avait dit et l'on me reprocha de faire pleurer à l'opéra-comique. Je répondis à ce reproche par la pièce suivante.

LE TABLEAU PARLANT,

Paroles d'Anseaume ; représenté à Paris, par les comédiens italiens, le 20 septembre 1769.

Cette pièce me parut la meilleure réponse que je pusse faire au public. Deux succès de suite m'avaient rendu ma gaieté naturelle, que j'aurais eu bien de la peine à exciter dans le temps que je fis le *Huron*.

C'est dans les beaux jours du printemps que je composai le *Tableau parlant* : et je puis dire que pendant deux mois, chanter et rire fut toute mon

occupation (1) ; j'étais si plein de mon sujet, qu'un jour après le dîner je fis, chez l'ambassadeur de Suède, quatre morceaux de musique sans interruption.

Le 1er. Pour tromper un pauvre vieillard, etc.
Le 2e. Vous étiez ce que vous n'êtes plus.
Le 3e. La tempête de Pierrot.
Le 4e. Le duo : Je brûlerai d'une ardeur éternelle.

Cette fertilité m'étonna moi-même : elle serait dangereuse pour l'ignorant, ou pour l'homme qui se livre rarement au travail ; mais l'artiste qui passe les nuits à réfléchir, doit profiter des prodigalités de la nature.

Je finis cet opéra à Croix-Fontaine : on y fit la lecture du *Tableau parlant*, et l'on plaignit le malheureux musicien. Le Duc de N*** y fit de légers changemens que je communiquai ensuite à Anseaume, et qu'il adopta. Voilà pourquoi le public, après le succès, attribua ce poème au duc de N***.

Je m'appliquai surtout, dans cet ouvrage, à ennoblir, autant que faire se pouvait, sans blesser la vérité, le genre de la parade ; et c'est une attention très-nécessaire à tout compositeur qui traite un sujet trivial.

---

(1) J'ai remarqué en général que les ouvrages que j'ai composés dans la belle saison se ressentent de son influence. Le *Huron*, le *Tableau parlant*, l'*Ami de la maison*, la *Fausse magie*, la *Rosière*, *Colinette à la cour*, la *Caravane* et *Panurge* sont ceux qui me semblent avoir une certaine fraîcheur qui les distingue. Si les circonstances s'y prêtaient, je travaillerais pendant l'été sur un poème aimable, et l'hiver sur une pièce plus sérieuse et plus distinguée. Au reste, en tout temps le bonheur dont l'artiste jouit influe infiniment sur ses productions.

Une des premières règles dans les beaux-arts est de donner de la noblesse à tout ce qui en est susceptible, en imitant la nature, souvent même en peignant les mœurs ; et l'artiste ferait sagement de rejeter tout sujet qui ne peut être ennobli. Cependant, si ce procédé est nécessaire, il est des sujets nobles par eux-mêmes qui exigent une attention opposée. Je n'entends pas que l'artiste dégrade ceux qui sont nobles ou sublimes ; mais il doit craindre que l'exagération ne prenne la place du naturel, lorsqu'il met sur la scène ou les dieux de la Fable ou les héros. Les artistes grecs et romains n'avaient pas autant que nous cet écueil à redouter : alors tout était grand et noble ; ils peignaient d'après leurs modèles, et ne redoutaient point de n'être pas entendus, ni de paraître gigantesques.

Quand j'entends dire que les arts sont dégénérés, j'entends que les hommes ne sont plus les mêmes. Si l'on jette un coup d'œil sur les mœurs actuelles, en les comparant à celles que l'artiste ne peut plus peindre qu'à travers une perspective d'environ deux mille ans, qu'aperçoit-on ? la femme, plus coquette à mesure qu'elle avance en âge (1), faire passer sa fille de son sein chez une nourrice, et de là dans un couvent, d'où elle ne sortira que pour recevoir l'époux qu'on lui donne sans la consulter. Jadis on voyait la femme, belle

---

(1) Quel âge a madame la marquise ? demandait un de nos rois. — Sire, j'ai quarante ans. — Et vous ? dit-il ensuite au fils de la dame. — J'ai le même âge que ma mère, sire, répondit-il.

de sa vertu, fière de la destruction de ses charmes, lorsqu'elle pouvait montrer la nombreuse famille qui lui devait le jour, ou le héros dont elle était mère.

Aujourd'hui, pour faire toujours le contraire des anciens, l'homme de génie n'obtient des éloges qu'après décès. On encourage les morts, on décourage les vivans ; les gens à talens, pour forcer la multitude à les admirer seuls, se déchirent tous mutuellement ; tandis que jadis l'homme, plus fier de la puissance de son être que de son mérite personnel, respectait le talent partout où il était, et jouissait des chefs-d'œuvre des hommes en songeant qu'il était homme lui-même. Celui qu'on voulait reconnaître pour le premier de son état avouait qu'il n'était que le second, quand son rival lui avait fourni les idées qu'il avait mises dans un plus grand ordre.

Les hommes de génie, se respectant ainsi, forçaient la multitude à les admirer. Si les musiciens de nos jours étaient jugés par l'esprit qui caractérisait les anciens, l'on nommerait Gluck et Philidor, pour la force de l'expression harmonique ; Sacchini et Piccini, pour la tendre et belle expression idéale ; Paisiello, Cimarosa, pour la fraîcheur des idées ; Monsigny, pour les chants heureux ; Dezaide, pour les airs champêtres ; Haydn, pour la richesse des compositions instrumentales, etc. Mais aujourd'hui, pour tout embrouiller, l'on compare entre eux des talens qui n'ont que de légers rapports, et qui ne peuvent en avoir de plus intimes sans s'anéantir, en rentrant dans le tronc dont ils ne sont que les branches. Les Romains, gens de lettres, eussent dit,

d'une voix forte, à ces corrupteurs de la vérité : « Bêtes brûtes ! ne voyez-vous pas qu'il faut la » fraîcheur de l'eau vive pour peindre ce feuil- » lage, et que le feu du Tartare n'est pas trop » ardent pour exprimer la fureur du héros ? » Laissez donc ces rapprochemens ineptes ; » cessez de tout détruire, en confondant ce qui » doit être séparé. »

Que manque-t-il cependant à ce dix-huitième siècle pour devenir peut-être le plus beau de tous ? ce siècle de lumière, où des hommes rares, en tous genres, savent mieux que jamais rapprocher et analyser toutes les productions humaines dont ils profitent, et dont ils écartent les défauts et les préjugés ; que lui manque-t-il, dis-je ? une seule chose ; que chaque homme qui pense, dise : « Je ne dissimulerai jamais la vérité que j'aurai » sentie au fond de mon cœur. » Si le Français ne se presse d'être juste autant qu'il est instruit, l'Anglais, son rival, lui donnera peut-être les regrets de n'être qu'imitateur dans la plus sublime des vertus.

Laissons donc à chacun le genre qui lui est propre, et n'écoutons plus l'amateur exclusif qui voudrait que chacun sacrifiât à son idole. Qui oserait décider si, en musique, l'harmonie, doit l'emporter sur la mélodie ? Tout dépend, je crois, de la manière de les employer. Du reste, s'il faut chercher à plaire au plus grand nombre des spectateurs, remarquons qu'un air de chant qui se rencontre dans un ouvrage sévère, peu chantant, mais très-harmonieux, cause un délire universel ; et qu'au contraire, un morceau aussi harmonieux que sévère, placé dans un ouvrage

dont la fraîcheur et le chant font le caractère, ne produit pas le même effet.

Je reviens au *Tableau parlant*. La déclaration de Cassandre, « Cet aveu charmant », était, disait-on, d'un style trop aimable, mais je connaissais l'acteur, et je savais que sa voix offrirait le contraste plaisant que je désirais. Cette pièce n'eut pas d'abord un succès aussi décidé que les deux précédentes. Je vis Duni après la première représentation ; je lui demandai s'il était toujours content de moi : il me répondit qu'il avait entendu un bon duo. Une prude dit le soir, au souper du duc de Choiseul, que l'on ne pouvait pas entendre deux fois cet opéra, parce que les accompagnemens étaient d'une indécence outrée : Choiseul invita sa société à y retourner pour s'en convaincre. Je fus remercier ce ministre de la protection qu'il accordait à mon ouvrage, et je lui en offris la dédicace.

Le succès augmenta avec les représentations. Les acteurs, qui d'abord n'avaient pas osé se livrer à la gaieté de ce genre, finirent par y être charmans. Clairval, dans le rôle de Pierrot, et madame Laruette, dans celui de Colombine, furent inimitables, parce qu'ils surent unir la décence et la grace à la gaieté la plus folle.

On a vu quelquefois des écrivains et des artistes médiocres qui, n'ayant pu faire tomber un ouvrage accueilli du public, ont voulu en dépouiller le véritable auteur pour l'attribuer à d'autres ; c'est ce qui est arrivé au *Tableau parlant*.

Un musicien italien, aussi ignorant que malhonnête, voulut me contester la musique de cet

ouvrage; il en parla d'abord d'une manière équivoque devant une nombreuse compagnie, dans un château des environs de Paris (1). On le força de s'expliquer ; c'était ce qu'il voulait. Il avoua donc, avec l'air de la répugnance, qu'il avait dans son portefeuille presque tous les airs italiens que j'avais, disait-il, fait parodier. On conclut de là que mes ouvrages précédens n'étaient pas plus de moi que le *Tableau parlant* : cependant la maîtresse du logis et sa sœur, qui prenaient intérêt à mes succès, en était affligées. Elles le furent bien davantage lorsque l'honnête *signor* descendit son portefeuille, où l'on trouva, en italien, les airs,

Pour tromper un pauvre vieillard,.... *del signor Galluppi ;*
Il est certains barbons,..... } *del signor Pergolèze;*
Vous étiez ce que vous n'êtes plus,...)

le duo,

Je brûlerai d'une ardeur éternelle,..... *del signor Trajetta.*

Ces dames chantèrent mes airs en italien, non sans quelque chagrin, mais il fallut se rendre à l'évidence : j'étais un fripon en musique, et rien de plus. Le lendemain, en se promenant dans le parc, la conversation retomba sur moi : ces dames se rappelaient tout ce que leur avait dit l'ambassadeur de Suède, du plaisir qu'il avait à me voir composer. Avec quelle facilité, disait la dame du château, il fit ces jours derniers, en

(1) A Montigni, chez madame de Trudaine.

notre présence, la musique sur les couplets de Metastasio,

Ecco quel fiero instante.
Addio mia nice, addio. (1)

je crois que cet Italien nous en impose. Pendant que tout le monde se promène, allons visiter sa chambre, peut-être découvrirons-nous quelques indices. — Elles y furent effectivement ; ces dames trouvèrent des lambeaux de papier de musique en quantité ; elles ramassèrent tout, et l'emportèrent dans leur appartement avec plusieurs volumes de Metastasio, dont le *signor* s'était muni pour s'amuser à la campagne en me rendant ce petit service. Ces dames eurent le courage de rassembler tous ces lambeaux ; elles n'y trouvèrent absolument que des brouillons des airs du *Tableau parlant* sur des paroles de Metastasio ; le même air se trouvait avoir été essayé sur deux ou trois sortes de vers différens. La compagnie rentra, l'on se mit à table ; ces dames affectèrent de parler de moi avec peu d'estime pour mes talens : mais au milieu de la jouissance du *signor*, elles firent apporter les fragemens rapprochés les uns des autres... Notre Italien fut couvert de honte ; et, ne trouvant nul subterfuge pour justifier sa fourberie, il avoua que le besoin l'avait déterminé à parodier

---

(1) L'on a depuis parodié cet air en français, dans l'*Amitié à l'épreuve.*

A quels maux il me livre !
Nelson, Nelson, etc.

mes airs, qu'il comptait faire graver, en leur prêtant des noms célèbres : cette excellente excuse n'empêcha pas qu'il ne fût chassé.

J'ai dit plus haut que je fis quatre morceaux de musique du *Tableau parlant* en une séance ; l'on ne peut croire combien le comte de Creutz, par son amour pour l'art, et ses bontés encourageantes pour l'artiste, excita mon zèle et multiplia mes faibles productions, pendant environ huit années qu'il voulut bien m'honorer de l'attachement le plus pur et le plus vrai.

Né d'un caractère tendre, distrait et mélancolique, instruit dans toutes les sciences, auteur d'excellentes poésies très-estimées à Stockholm, la musique, qu'il aimait de passion, sans être musicien, faisait le bonheur de sa vie.

Il aimait surtout à me voir composer; cinq ou six heures de travail s'écoulaient en un instant pour lui comme pour moi. Si je trouvais un motif convenable, il le sentait aussitôt, et marquait, par ses exclamations, combien il était satisfait. Lorsqu'il s'apercevait que je tenais la bonne veine il s'éloignait de moi, de peur de me troubler, et il m'applaudissait de loin à voix basse. J'étais souvent étonné d'avoir passé une matinée chez moi, sans avoir été dérangé par personne ; mes domestiques m'apprenaient que l'ambassadeur leur avait donné des ordres et de l'argent. Si j'étais peu disposé au travail, il usait de mille petites ruses pour m'y engager ; tantôt il piquait mon amour-propre, en disant que le morceau qui m'occupait était d'une difficulté horrible à mettre en musique ; tantôt il supposait que je n'avais pas pris garde à une réminiscence que j'avais

laissé échapper la veille ; je passais vite à mon piano pour m'en assurer, et dès qu'il m'y tenait c'était pour longtemps, et il fallait travailler. Il n'est sorte de moyen qu'il n'employât pour faire sourire mon imagination.

Si dans quelques sociétés je rencontrais en préludant quelque trait de chant qui lui plût, il disparaissait un instant, et m'apportait du papier où il avait tracé lui-même des lignes parallèles. Ecrivez vite ce trait, me disait-il, il peut vous servir. — Il assistait à toutes mes répétitions ; si l'impatience me faisait parler à quelque acteur avec trop de chaleur, mon aimable comte raccommodait tout.

L'on connaissait si bien l'intérêt qu'il prenait à ma musique, que fréquemment sur le théâtre, après quelque ouvrage nouveau, ce n'était pas moi qu'on félicitait : de Creutz était entouré, et c'est lui qui recevait les complimens.

Parlerai-je de ses distractions ? Elles m'étaient si précieuses, que je ne puis guère résister au plaisir de m'en entretenir un instant. Un distrait ne peut être, je crois, ni méchant, ni dissimulé : la crainte de se faire trop connaître, le corrigerait bientôt. Les femmes qui, par leur constitution physique et leur éducation, ont plus besoin que nous de dissimulation, me semblent en effet moins sujettes à ces sortes d'absences. D'ailleurs les distractions du comte de Creutz ne compromirent jamais le secret de l'Etat ; je crois même qu'il a pu s'en servir quelquefois pour lui être fidèle.

On lui parlait un jour en ma présence de la révolution de Suède, en le pressant de commu-

niquer son avis sur les démarches ultérieures que devait faire la cour de Stockholm auprès de celle de Versailles. Il écouta patiemment, et profita peut-être des avis de l'homme d'esprit qui parlait ; puis tout-à-coup, me prenant par la main : Vous ne connaissez pas sa musique, dit-il, si vous n'avez pas entendu le morceau qu'il fit hier.

Il gronde un de ses amis, parce qu'il porte un habit de drap en automne, il le renvoie chez lui pour en prendre un de soie, en lui assignant le rendez-vous de chasse où il va se rendre lui-même; il y va effectivement, mais en habit de drap et en pelisse.

Il accroche et emporte, sans le savoir, avec la garde de son épée, la perruque du vieux maréchal de Richelieu, qui était assis plus bas que lui au spectacle : on a beau crier, il n'entend rien, et va gravement se promener dans les foyers, jusqu'au moment où on lui fait remarquer son nœud d'épée.

Il tire toutes ses sonnettes à trois heures du matin ; son valet de chambre accourt tout effrayé. — Allez vite chercher le Baron : le secrétaire d'ambassade arrive : — Ah ! mon ami, vous étiez hier chez Grétry ; ne pourriez-vous pas vous rappeler un trait que je ne puis retrouver ?

Il a l'honneur d'annoncer au roi le mariage d'un prince de Suède. Après avoir fouillé dans sa poche, il présente sa main au roi ; mais les lettres de sa cour sont restées chez lui.

Il entre dans la loge de madame Laruette. Dépêchez-vous, madame, on va commencer l'ouverture ; — il sort, ferme la porte à double-tour, emporte la clef, et rentre dans la salle.

Tel était cet homme rempli de candeur et d'esprit : son rang était le seul obstacle qui m'empêchât de me livrer à mon penchant pour lui. Vous me félicitez bien froidement, mon ami, me disait-il un jour, des bontés dont mon roi vient de m'honorer. — Ah ! lui dis-je, vos cordons et vos titres vous éloignent de moi, comment-voulez-vous que je les aime ? — Son roi le fit premier ministre ; il partit : mais bientôt un violent accès de goutte le fit périr à l'âge d'environ cinquante ans. Il conserva jusqu'à son dernier soupir la tranquillité d'une ame aussi forte que pure.

SYLVAIN.

Comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, représentée par les comédiens italiens, en 1770.

Quoique le public paraisse ne désirer au Théâtre italien que des opéras comiques, l'on voit qu'il accorde un succès constant aux pièces d'intérêt. Il préfère cependant les drames touchans dans lesquels le comique est naturellement lié à l'action principale.

Au théâtre, plus que partout ailleurs, la variété est l'antidote de l'ennui : il ne faut cependant exclure aucun genre. Quelquefois l'ouvrage le plus bizarre renferme le germe d'un ouvrage excellent, et, par des changemens heureux, il deviendra peut-être un modèle.

Ce n'est pas au théâtre, sans doute, qu'il faut d'abord montrer ces essais, il faut obtenir la

sanction des gens de goût, ou faire mieux encore, travailler soi-même jusqu'à ce que l'on parvienne à n'avoir plus aucun doute, aucune incertitude sur toutes les parties et sur les détails qui par leur réunion forment un tout : il en est de même pour le musicien.

Par exemple, je promène mes idées sur huit vers que je veux mettre en musique ; ils ont une suite et des rapports entre eux, puisqu'ils forment une même strophe. Après en avoir fait la musique, l'on se voit loin du but où l'on croyait parvenir ; faut-il pour cela rejeter ce qu'on a fait ? pas toujours ; mais bouleversez en tout sens ces premiers matériaux, jetez le commencement à la fin, la fin au milieu, le milieu au commencement ; soit hasard, ou plutôt un sentiment secret qui opère en nous, ainsi que la nature lorsqu'elle rassemble des matières homogènes, vous vous trouverez peut-être satisfait. Tout existait dans le premier jet sans doute, mais la combinaison nouvelle vous a donné des formes, des nuances, des oppositions, une gradation telle enfin qu'il ne vous reste souvent rien à désirer.

L'artiste le plus habile est donc celui qui sait le mieux rectifier les écarts de son imagination, en donnant à son ouvrage un tour naturel, qui souvent n'est que le fruit d'un travail pénible.

Après cela soyons fiers de nos talens, faibles créateurs, qui ne formons presque jamais que des êtres contrefaits pour les rectifier ensuite ! La création est fille de la liberté, la perfection est le produit des difficultés vaincues.

Avant les répétitions de *Sylvain*, je fus prié de me rendre à l'assemblée des comédiens ;

j'appris que les actrices chargées de l'emploi des mères, mettaient opposition à la représentation de la pièce ; parce que le rôle d'Hélène leur appartenait et non à madame Laruette, à qui nous l'avions confié. Ce délai aurait été long s'il avait fallu faire intervenir des ordres supérieurs. Je pris le parti d'approuver leur réclamation, et je donnai sur-le-champ ce rôle à la plus ancienne des mères ; elle sentit, par la manière dont le rôle était fait, que c'était une épigramme. On nous laissa faire.

Si *Sylvain* eût été mon premier ouvrage, il est probable que j'eusse essuyé bien d'autres difficultés, et peut-être le renvoi de la pièce.

Molière était maître de sa troupe ; combien de sacrifices n'eût-il pas été obligé de faire au préjudice de son art, s'il eût, comme nous, travaillé pour des acteurs maîtres de leur théâtre, et des pièces qu'on y représente (1) ?

La première répétition de la musique de *Sylvain* ne fit point d'effet ; j'en sortis chagrin. Le monologue « Je puis braver les coups du sort », ne m'avait fait nulle impression ; dès le soir même j'en fis un autre. Ce travail fut pénible, car je croyais avoir saisi le sens juste de la situation et des paroles. Il fallait changer de système ; je retournais en vain mes idées de mille manières, rien ne pouvait me contenter. Cailleau vint fort heureusement chez moi, il jeta mon nouvel air au feu, et jamais sacrifice ne me parut plus doux.

Les répétitions suivantes firent plus d'effet à

---

(1) Voyez la préface du *Théâtre de Cailhava*.

mesure que chaque acteur se pénétra de son rôle ; ce qui prouve que plus une composition est sévère, plus il faut de temps pour bien l'apprécier. Pendant les répétitions d'*Alceste* de Gluck, je sais qu'il fut question à l'Opéra d'assembler un comité pour y délibérer si l'on donnerait au public cette belle production.

Marmontel me conduisit chez mademoiselle Clairon ; j'exécutai le duo « Dans le sein d'un père », dont elle parut contente, à quelques vers près qu'elle ne trouvait pas assez déclamés : je la priai de me les indiquer ; elle déclama ; et voyant que je copiais, en chantant, ses intonations, ses intervalles et ses accens : — Comment, disait-elle, le chant a ce pouvoir ? J'avoue que jusqu'à ce jour je l'avais ignoré. — Ce furent ces vers :

Sa voix gémissante
Dira j'ai promis.....
Te soit toujours chère.....

dont je corrigeai la musique d'après la déclamation de la célèbre Clairon.

La représentation de *Sylvain* eut le même succès que *Lucile* ; le dénouement fit un grand effet ; un accident qui arriva à Cailleau y contribua. En se jetant aux genoux de son père, il voulut les embrasser ; celui-ci recula maladroitement, et fit perdre l'équilibre à Cailleau qui, se sentant chanceler, sut tirer parti de l'accident, en se jetant la face contre terre. L'attitude parut naturelle et la situation déchirante. Ce dénouement eut un succès complet ; mais l'effet n'en eût pas été senti, et des éclats de rire eussent

remplacé peut-être les applaudissemens, sans la présence d'esprit de l'acteur.

Le même homme qui avait joué le rôle de père de Sylvain à Paris fut ensuite en province jouer celui de Sylvain ; pour imiter Cailleau il se jeta par terre, mais si maladroitement qu'il fit tomber son père, qui, dans sa chute, entraîna Bazile. Ils s'en relevèrent tous cependant, et le père de Sylvain, continuant son rôle, dit : « De quinze ans de chagrin, voilà donc la vengeance ! »

Les gens instruits remarquèrent que les chants des deux époux, Sylvain et Hélène, portaient un caractère de tendresse moins passionnée que celle des amans que l'hymen n'a point encore unis.

Ces nuances sont délicates ; elles existent cependant ; c'est surtout dans le duo « Dans le sein d'un père », où j'ai cherché à nuancer le sentiment de l'amour avec, si j'ose le dire, la sainteté du nœud qui unit les époux.

Ce sont les plaintes de la raison offensée, et non les cris des passions contrariées. La prière

O ciel de nos vœux tu vois l'innocence, etc.

a mouillé mes yeux à l'instant où j'en trouvais la mélodie ; pourquoi rougirais-je de le dire ? Lorsque la musique de cet ouvrage fut gravée l'on me fit remarquer une faute dans le récitatif d'Hélène, après ce vers :

Mes enfants sont les tiens, ne punis que leur mère.

Il fallait quelques notes d'orchestre pour mieux amener le vers suivant :

En les voyant il les plaindra.

Je prie les actrices de faire un repos à cet endroit, pour suppléer à ce que j'ai omis.

Quoi ! diront mes critiques, toujours parler des fautes de déclamation, et pas un mot de celles contre l'harmonie ? — Je sais que j'en fais quelquefois, mais je veux les faire.

Qu'on dise qu'un écrivain ne parle pas sa langue, lorsque ses phrases sont entortillées, et qu'il se sert d'expressions impropres ; mais celui qui crée un mot pour rendre son idée a raison ; nulle expression à son gré ne peut remplacer celle qu'il s'est permise.

Il en est de même quand on se permet un accord ou une combinaison de sons, peu ou point usitée : c'est à la sensibilité à juger son effet respectivement à la situation où elle est employée ; c'est à la théorie à la consacrer ensuite comme règle. Le sentiment rejette mille fois ce que la docte combinaison des sons veut lui donner comme une découverte; mais jamais la règle ne s'est trouvée en défaut lorsque la vérité d'expression a forcé le compositeur à étendre les limites des combinaisons.

Une licence n'est donc pas une faute : mais tel maître doit sagement défendre à son élève ce qu'il fera lui-même l'instant d'après ; j'en ai dit les raisons ailleurs.

Il y aura dans tous les temps une mésintelligence physique entre l'homme ardent qui se permet une licence, et l'homme froid qui la critique. Ce sont les deux extrêmes de la nature, qui cherchent en vain à se rapprocher.

Dans les chœurs où domine la mélodie, je conseille de faire chanter les tailles, ou plutôt les

haute-contres avec les dessus, en rejetant le complément de l'harmonie, car il n'est point d'oreille délicate qui ne soit désagréablement affectée lorsque ces parties de haute-contres psalmodient sur deux ou trois notes aiguës, où elles semblent clouées.

Les chœurs plus sévères doivent être complets ; il serait impardonnable de manquer d'harmonie, lorsque la mélodie n'asservit le compositeur que jusqu'à un certain point.

Croire cependant que l'on puisse toujours joindre aux graces de l'expression la correction sévère de l'harmonie, est une erreur. Soyons persuadés qu'une sévérité trop rigoureuse dans les beaux-arts, effraie les graces. Les Italiens ne remplissent pas tous les accords, et c'est le goût qui les guide dans ces omissions. Non, il ne faut pas tout employer à la fois ; nous avons plus que jamais de quoi choisir. Que les musiciens disent combien de combinaisons harmoniques on emploie aujourd'hui, qui n'existaient pas et qui auraient révolté les puristes il y a trente ans : les ouvrages d'Haydn en offrent mille exemples. Elles ne sont pas épuisées ces combinaisons ; la gamme chromatique renferme douze sons, qui donnent douze gammes à combiner et que le sentiment combine plus souvent que l'art (1).

Je dis donc que tout est permis à l'artiste qui saisit la nature sur le fait : les vingt-quatre gammes ne sont que la palette du peintre ; vouloir

---

(1) Je ne parle que du mode majeur ; car en changeant les modes, on aurait vingt-quatre gammes.

lui prescrire le rapprochement de ses couleurs est une sottise : c'est lui défendre d'être original.

L'ancien contre-point, malgré sa sévérité, ne dit presque rien à l'imagination.

Pourquoi recherche-t-on davantage le plus petit dessin de Raphael, qu'un morceau de fugue d'un grand maître ? Parce que l'harmonie ne représente rien ou peu de chose. Un dessin, quel qu'il soit, représente toujours un objet déterminé, ne fût-ce qu'un œil, une oreille, la feuille d'un arbre, etc. Voilà pourquoi chacun s'amuse en dessinant, tandis que les élèves en musique s'ennuient en faisant des fugues. Mais que l'harmonie chante ou peigne à son tour, aussitôt elle devient active et acquiert une valeur réelle. Quelquefois, je l'avoue, la mélodie est vague : c'est un de ses avantages ; et si l'harmonie, pour être appréciée, exige une connaissance approfondie des règles, la mélodie demande une oreille délicate, et surtout une ame tendre et sensible. Cependant un beau chant, quoique vague pour bien des gens, ne l'est pas pour tout le monde. Si le compositeur a été affecté en le créant, tôt ou tard il trouvera une ame qui éprouvera la même sensation. Quelquefois après dix années, on m'a parlé d'un trait que je croyais n'avoir été senti que de moi.

Il doit y avoir un tourment secret pour l'homme médiocre qui veut rendre des sensations qu'il n'a pas, car l'homme qui est persuadé d'avoir bien fait, d'avoir senti juste, éprouve une satisfaction qu'on ne peut lui ravir. Je pense même que la musique donne des jouissances supérieures à celles des autres arts, parce que les sons toujours

mélodieux ou harmonieux dont se repaît le musicien, agissent plus directement sur les nerfs. L'on a demandé, dans un journal de Paris, s'il était vrai que les musiciens vécussent plus longtemps que les autres hommes, et qu'elle en était la cause. Peut-être viens-je de répondre à ces questions.

Par une erreur involontaire, un homme de lettres très-estimable a imprimé dans le *Mercure de France*, que Marmontel avait parodié les paroles du duo,

Sur le sein d'un père, etc.

sur ma musique déjà faite : les musiciens ne voulurent pas le croire ; mais comme tout le monde n'est pas musicien, je me crus obligé de relever publiquement cette fausse assertion. Très-peu de gens de lettres ont assez de connaissance du langage et de la ponctuation musicale, pour réussir en ce genre de travail, qui favoriserait la musique en donnant des entraves à la poésie. Jusqu'à ce jour, l'on a fait des vers sur un air de danse, sur un vaudeville, sur un chant dont les phrases symétriques font sentir fortement le rhythme et la cadence ; mais une scène pathétique, où chaque note d'expression doit rencontrer la syllabe qui doit être exprimée, est d'une bien plus grande difficulté. Cependant la musique fait chaque jour des progrès parmi les gens de lettres. Qui mieux qu'un poète doit sentir les rapports intimes d'un chant expressif avec la parole à laquelle il doit sa naissance ?

J'ai assez souvent eu lieu d'admirer avec combien de facilité Marmontel a mis en paroles

plusieurs morceaux de musique qui se trouvent dans nos opéras, pour croire que cet art peut se perfectionner au point de parodier les morceaux de musique les plus difficiles.

Ah ! que tu m'attendris..... (dans le *Huron.*)

était un chant que j'avais dans la tête, et dont Marmontel fit un duo. Le premier air de *Lucile*,

Qu'il est doux de dire en aimant.....

a été en partie fait sur la musique, et je dirai pourquoi.

Les paroles de cet air qui commençait de même par

Qu'il est doux de dire en aimant.....

étaient par hasard absolument les mêmes, pour le nombre des syllabes et des vers, que l'air du Huron,

Si jamais je prends un époux.....

Cette ressemblance, que j'aperçus malheureusement, me fit composer un air qui ressemblait à celui du Huron. Je voulus lutter contre les obstacles ; mais, fatigué de mon travail, je donnai l'essor à mon imagination en abandonnant souvent les paroles, espérant que Marmontel me tirerait de l'embarras dans lequel il m'avait mis, ce qu'il fit en changeant la mesure des vers, et les adaptant à la musique faite. Le petit duo

Avec ton cœur s'il est fidèle.....

dans le *Sylvain* ;

Toi, Zémire, que j'adore.....

fut aussi parodié; mais ces deux morceaux avaient été composés sur des paroles, ce qui diminue considérablement le travail du parodiste : ils étaient dans les *Mariages Samnites* exécutés chez le prince de Conti.

Sylvain est un des poèmes que j'ai le plus travaillés : pourquoi ne pas faire toujours de même, dira-t-on ? parce qu'un travail obstiné nuirait à telle production, autant qu'il convient à telle autre.

Croit-on que les combinaisons multipliées des accompagnemens soient ce qu'il y a de plus difficile à faire ? On se trompe : c'est la juste mesure de ce qu'il faut, qui est difficile à saisir. Pour bien écrire en vers ou en prose, il ne faut pas tout dire : c'est la même chose en musique ; il est des pédans de tout genre.

Quand votre chant est significatif, je veux dire d'une mélodie bien déclamée, gardez-vous de surcharger vos accompagnemens. Si le chant n'est pas l'ame de votre composition, faites un bon quatuor instrumental dessus, bien compliqué, bien syncopé ; au défaut des ames sensibles, les savans vous applaudiront. La première manière est celle qui me plaît ; je garde la seconde pour occuper ma vieillesse.

LES DEUX AVARES,

Comédie en deux actes, paroles de Fenouillot-Falbaire ; représentée à Fontainebleau le 17 octobre 1770, et à Paris le 6 décembre de la même année.

Cet ouvrage n'a pas eu un brillant succès dans l'origine ; cependant on l'a depuis représenté

plus souvent que mes précédentes pièces : l'originalité du sujet et la facilité de l'exécution en général y ont sans doute contribué.

J'estime l'air

Sans cesse auprès de mon trésor.....

et le duo

Prendre ainsi cet or, ces bijoux.....

Cependant, je dois dire que le bas comique n'est pas le genre qui flatte mon imagination. J'avais pris plaisir à ennoblir Colombine et Pierrot dans le *Tableau parlant* ; mais pouvais-je sans invraisemblance, faire de même pour Martin et Gripon ? Les amoureux de la parade nous présentent la charge de la vraie galanterie ; elle peut même se parer d'une teinte de noblesse ; mais on ne peut, sans blesser la vérité, ennoblir des caractères vils. L'avarice est cependant une passion dont les nuances peuvent être saisies : l'inquiétude, la joie, le chagrin de l'avare ont un caractère qui leur est propre ; il est ridicule en tout, puisque sa passion est hors de nature.

La défiance, le soupçon, donnent une couleur sombre à toutes ses actions, que le musicien peut saisir. Pourquoi cette passion existe-t-elle ? pourquoi l'homme devient-il économe et avare, lorsqu'il va quitter la vie ? croit-il que la nature fera un miracle en sa faveur ? Une pierre peut-elle s'arrêter au milieu de sa chute ?

La philosophie la plus éclairée donnerait à peine les raisons de la démence puérile de celui qui veut tout conserver à l'instant de son anéantissement.

La mauvaise exécution en musique peut défigurer les meilleures choses : la Marche des Janissaires en est un exemple frappant. Je l'avais faite depuis long-temps à la sollicitation d'un colonel qui m'en demandait une pour son régiment, je la lui envoyai : on l'exécuta ; elle parut détestable. Cette même marche, employée dans les *Deux Avares*, eut un plein succès. Presque tous les régimens se l'approprièrent, et le colonel qui l'avait rejetée ne fut pas le dernier à l'adopter.

Il est pernicieux pour l'artiste qui cherche des succès, de se livrer aux complaisances de société : le cercle des idées prescrit par la nature s'épuise rapidement, et il semble que l'homme qui s'occupe souvent d'objets détachés, perd les facultés nécessaires pour produire un ensemble tel que l'exige un ouvrage important.

Je n'ai jamais entendu le Chœur des Janissaires

Ah ! qu'il est bon, qu'il est divin !.....

sans une peine extrême ; les tourmens que ce morceau m'a fait souffrir en le composant en sont la cause.

J'étais conduit aux portes du tombeau par de violens accès de fièvre que j'éprouvais depuis un mois, lorsque l'auteur des *Deux Avares* se présenta chez moi ; on lui dit que j'étais très-mal: cependant comme je fus le premier à lui parler de l'ouvrage que nous venions de terminer, il glissa sous mon chevet une lettre cachetée, en me recommandant de ne point l'ouvrir que ma santé ne fût rétablie. Tout le monde connaît l'inquiétude que donne un paquet cacheté ; je l'ouvris derrière mes rideaux, et je trouvai le Chœur des

Janissaires, que l'auteur disait nécessaire à sa pièce, et qu'il me priait de mettre en musique le plus tôt possible. Il fut obéi ; dans l'instant j'y travaillai malgré moi. Je crus, après m'être débarrassé de ce fardeau, retrouver le repos qui m'était si nécessaire ; mais non, la crainte d'oublier ce que je venais de faire me poursuivit pendant quatre jours et quatre nuits. J'entendais exécuter ce chœur avec toutes ses parties ; j'avais beau me dire qu'il était impossible que je l'oubliasse ; j'avais beau m'occuper fortement de quelqu'autre objet pour me distraire ; j'entrais inutilement dans les détails d'une partition, en me disant, les violons feront ce trait, les bassons soutiendront cette note, les cors donneront ou ne donneront pas, etc., après quelques minutes, un orchestre infernal recommençait encore

Ah ! qu'il est bon, qu'il est divin !.....

Mon cerveau était comme le point central autour duquel tournait sans cesse ce morceau de musique sans que je pusse l'arrêter. Si l'enfer ne connaît pas ce genre de supplice, il pourrait l'adopter pour punir les mauvais musiciens. Pour me préserver d'un délire mortel, je crus qu'il ne me restait d'autre remède que d'écrire ce que j'avais dans la tête ; j'engageai mon domestique à m'apporter quelques feuilles de papier ; ma femme, qui était sur un lit de repos à mes côtés, s'éveilla, et me crut agité d'un délire semblable à celui que j'avais eu quelques jours auparavant ; j'eus peine à lui persuader l'horreur de ma situation, et les fruits que j'attendais de mon travail : j'achevai la partition au milieu de ma famille

muette, après quoi je rentrai dans mon lit, où je trouvai le repos.

Après un assoupissement aussi long que salutaire, le plus beau réveil contribua sans doute à hâter ma convalescence. Une mère adorée, que j'avais quittée avec tant de regrets, fut l'objet qui frappa ma vue. Inquiète de ce qu'on lui avait écrit de ma santé, sa tendresse l'avait fait voler auprès d'un fils qui la pressait de venir s'établir à Paris. Elle fut témoin des soins touchans que prenait de moi ma jeune épouse ; étonnée de voir une jeune femme française se livrer, avec plaisir, aux travaux les plus durs, elle l'aima autant que son fils, et nous promit de ne jamais nous quitter : elle est aujourd'hui âgée de quatre-vingts ans passés et jouit de la meilleure santé.

L'AMITIÉ A L'ÉPREUVE,

Comédie en deux actes, en vers, remise ensuite en trois actes, par Favart ; représentée à Fontainebleau, le 13 novembre 1770, et à Paris, le 17 janvier 1771.

Avant d'avoir essuyé la maladie dont je viens de parler, et après avoir fait la musique des *Deux avares*, je composai celle de l'*Amitié à l'épreuve*. Aucun de mes ouvrages ne m'a coûté tant de peine, et jamais il ne me fut plus difficile d'exalter mon imagination au point convenable (1);

(1) Lorsque les sens sont trop calmes, j'ai souvent éprouvé que l'imagination se refuse à ce qu'on veut en arracher ; il est dangereux alors d'en forcer les ressorts : ans ce cas il est utile de faire un peu d'exercice, soit en

mes forces diminuaient de telle manière en composant la musique de ce poème, que je fus au moins huit jours à chercher et à trouver enfin le coloris que je voulais donner au trio,

Remplis nos cœurs, douce amitié.

Ce fut, pour ainsi dire, la crise et les derniers efforts de mon ame languissante.

Lorsque ce morceau fut entendu à Fontainebleau, il me réconcilia avec les surintendans de la musique du roi, qui, sans le dire, me regardaient comme un innovateur sacrilège envers l'ancienne musique française. Rebel et Francœur me dirent que c'était là le véritable genre que je devais adopter. Je voulus faire entendre à ces messieurs, qu'autant les couleurs dont je m'étais servi convenaient au sentiment pieux de l'amitié, autant elles siéraient mal aux passions profanes que l'on met plus souvent en jeu sur la scène. Mais à soixante ans les anciennes impressions sont les seules que l'on ressente encore faiblement ; et la dureté des organes se refuse à toute impression nouvelle.

Cette pièce parut froide à Fontainebleau ; et elle n'eut que douze représentations à Paris.

---

se promenant à grands pas ou en s'agitant de quelqu'autre manière ; après quoi l'on est souvent étonné de trouver le point juste qui fait naître et apprécier les idées. Le contraire est souvent nécessaire lorsque l'imagination trop exaltée fait perdre la mesure et le jugement : alors une lecture étrangère d'un quart d'heure, une visite dans un appartement voisin, enfin une diversion quelconque, vous rend ce que j'ai appelé le *point juste*, exempt de langueur ou d'exagération.

Je suggérai à l'auteur du poème d'ajouter un rôle comique, qui jetterait de la variété dans son sujet. Elle reparut en 1786, avec des changemens considérables. Une actrice douée d'une voix flexible, et chantant d'une manière exquise (mademoiselle Renaud, aujourd'hui madame d'Avrigny), reprit le rôle de Corali, que j'arrangeai selon ses moyens ; Trial, l'acteur le plus zélé et le plus infatigable qu'on vit jamais, fut chargé d'un rôle de nègre, qu'il rendit avec vérité ; enfin cette reprise eut plus de succès, et le public, satisfait des longs efforts des auteurs, les appela pour leur témoigner son contentement.

Quoique le public appelle trop fréquemment les auteurs de production éphémères ; quoiqu'il soit peu glorieux de partager des couronnes si souvent prodiguées ; quoiqu'on n'ignore plus le manège dont on se sert pour les obtenir, je crus devoir présenter au public l'auteur octogénaire de tant d'ouvrages estimables, qui, hors d'état par sa cécité de se présenter lui-même, avait besoin d'un guide pour aller recevoir du public attendri, un des derniers fleurons de sa couronne.

Tel est l'empire des circonstances : après avoir critiqué l'abus des roulades, où les Italiens se sont laissé entraîner, je suis moi-même repréhensible pour ce même défaut. L'air que Corali chante pour prendre sa leçon, peut être aussi difficile qu'on voudra, puisqu'il est proportionné au talent de l'élève ; mais celui qui commence le troisième acte nuit à l'action, et m'a paru de plus en plus déplacé : c'est pourquoi je l'ai retranché. Dès que Corali a eu le cœur déchiré par la

fuite de Nelson, elle ne doit plus se livrer à ce luxe musical ; il revient, il est vrai, mais accompagné de Blanfort, futur époux de Corali, dont l'ame alors doit être troublée.

ZEMIRE ET AZOR,

Pièce en quatre actes, en vers libres, par Marmontel ; représentée à Fontainebleau le 9 novembre 1771, et à Paris le 10 décembre de la même année.

J'étais rendu à la vie, la nature était neuve pour mes organes débarrassés, lorsque je commençai cet ouvrage. Une féerie était ce qui convenait le mieux à ma situation. Qui n'a pas éprouvé combien l'équilibre de ce qui constitue notre existence, nous rapproche du merveilleux ? L'ame pure et libre, pour ainsi dire, de toute entrave, semble avoir, s'il est permis de le dire, des rapports avec des êtres surnaturels, que le noir chagrin ne connut jamais.

Cet ouvrage m'occupa pendant l'hiver de 1770 ; j'eus une jouissance presque continuelle en y travaillant, parce que je sentais que cette production était à la fois d'une expression vraie et forte : il me paraît même difficile de réunir plus de vérité d'expression, de mélodie et d'harmonie (1).

---

(1) Il est nécessaire de m'expliquer : lorsque je parle ainsi de mes propres ouvrages, je n'entends pas que d'autres musiciens ne puissent faire, n'aient déjà fait, ou ne fassent mieux que moi ; mais je l'ai dit ailleurs, l'artiste le plus consommé est celui qui sent qu'il a tiré tout

Je ne dis pas que ces trois agens qui constituent tous les genres de musique, soient portés au même degré dans cet ouvrage ; cette réunion est peut-être ce qu'on ne verra jamais, car ce sera toujours aux dépens des deux autres, qu'on en fera valoir un. Si vous saisissez la vérité de l'expression, la mélodie et l'harmonie lui seront subordonnées ; voilà, je crois, la musique dramatique. Si cette vérité d'expression vous est refusée par la nature, si les chants heureux se présentent rarement à votre imagination, c'est sans doute dans les modulations des accords que vous trouverez encore de quoi faire une composition estimable ; voilà la musique d'église, celle des chœurs qui conviennent au théâtre tragique, et la clef pour faire la symphonie.

Si l'on voulait mettre en musique la haute poésie, qui porte avec elle toute son harmonie et nous présente des tableaux achevés, ce serait encore l'harmonie musicale seule qu'il faudrait adopter ; car lorsque le poète a tout dit et tout fait sentir, tout se détruirait en y ajoutant encore. Nous reviendrons sur cet objet dans la suite de cet ouvrage.

Si vous donnez trop à la mélodie, la vérité d'expression se perdra dans le vague charmant de son empire idéal, et l'harmonie ne sera plus que

---

le parti possible de ses facultés : chaque maître a sa manière, qu'il n'adopte qu'après avoir essayé toutes ses forces ; dès qu'il est arrivé à ce point, il ne dépend plus de lui de changer de style ; s'il quittait sa manière pour adopter celle de ses rivaux, même supérieurs, il aurait tort, car il cesserait d'être original.

son piédestal ; voilà la musique de concert. Celle qui plaît à l'imagination exaltée qui veut créer elle-même ses fantômes ; voilà la musique des anges, et peut-être celle de la nature.

Je dis donc que la nature seule donne le sentiment et le goût qui nous rendent maîtres de l'expression jointe à plus ou moins de mélodie ou d'harmonie ; c'est elle encore qui favorise certains individus, en leur prodiguant les chants les plus simples et les plus suaves.

Une étude profonde des modulations fait le bon harmoniste : il n'est cependant point, comme les autres, enfant de la nature, mais enfant d'adoption.

L'idée de faire bâiller Ali, dans le duo,

Le temps est beau, etc.

m'était venue en faisant la première ritournelle, où le bâillement est indiqué par les notes tenues du basson. Le bâillement d'un esclave qui s'endort dans les fumées du vin a son caractère, comme un oui ou un non articulé dans différentes situations et par différens personnages a le sien.

En cherchant le bâillement convenable, je m'aperçus que je faisais bâiller réellement toute ma famille qui m'environnait. Je lui fis entendre mon duo pour la rassurer sur l'ennui qu'elle me supposait. J'ai souvent vu bâiller au théâtre pendant l'exécution de ce morceau, et j'ai osé espérer que ce n'était pas d'ennui.

Je fis de trois manières le trio :

Ah ! laissez-moi la pleurer.

J'avais fait ce morceau deux fois, lorsque Diderot vint chez moi ; il ne fut pas content, sans doute, car, sans approuver ni blâmer, il se mit à déclamer ainsi :

4 *ré si sol ré si sol ut ré ré sol.*
3 Ah ! lais-sez-moi, lais-sez-moi-la pleu-rer.

Je substituai des sons au bruit déclamé de ce début et le reste du morceau alla de suite.

Il ne fallait pas toujours écouter ni Diderot, ni l'abbé Arnaud, lorsqu'ils donnaient carrière à leur imagination : mais le premier élan de ces deux hommes brûlans était d'inspiration divine.

Je n'analyserai aucun morceau de cet ouvrage ; c'est à l'instant même du travail, qu'il faudrait tracer mille idées que présente l'objet qu'on vient d'observer sous toutes les faces ; dans cet instant un seul morceau produirait un volume, si l'on voulait rendre compte des sensations que le sentiment produit ; mais ce travail inutile pour celui qui sent, l'est encore davantage pour celui qui ne sent point. Il me suffira donc, dans cet examen de mes pièces, d'analyser un seul morceau de chaque caractère.

Zémire et Azor fut donné à Fontainebleau, pendant l'automne de 1770. Le succès fut extraordinaire. Clairval fut chargé du rôle d'Azor. Depuis plusieurs années Cailleau avait été en possession des grands rôles ; Clairval, par une complaisance rare, avait consacré ses talens à faire briller ceux de Cailleau, en jouant à ses côtés des rôles presque accessoires. S'il me fut doux de lui confier, avec l'aveu de Marmontel, le

principal rôle dans une pièce en quatre actes, que le succès couronna, le charme qu'il répandit dans ce rôle, et le succès qu'il y obtint, nous récompensèrent largement : il sut attirer tous les cœurs à lui, en chantant

Ah ! quel tourment d'être sensible !

Il sut montrer la plus noble énergie dans la seconde partie de cet air :

La beauté timide et tremblante
S'alarme et s'enfuit devant moi.

Il sut enfin nous montrer toute la sensibilité d'un amant craintif, dans l'air

Du moment qu'on aime,....

On pouvait justement lui appliquer ces deux vers de la pièce :

Vit-on jamais, sous des traits plus hideux,
Un naturel plus tendre ?

J'ai toujours cru que le physique charmant de cet acteur, apprécié d'avance des spectateurs, avait contribué à l'illusion qu'il produisit dans ce rôle.

Clairval était en effet le jeune prince dont la monstruosité cachait des traits charmans qu'on devinait à travers son masque.

Cette pièce eut autant de succès dans les provinces de la France, qu'à la cour et à Paris : elle rétablit les finances de plusieurs directions prêtes à échouer ; elle fut traduite dans presque toutes les langues : un Français nous dit avoir assisté à trois spectacles où l'on jouait, le même jour,

Zémire et Azor, en flamand, en allemand et en français (1) ; c'était à une foire d'Allemagne. A Londres, on la traduisit en italien, on y ajouta un seul rondeau qui n'était pas des auteurs : le public, après l'avoir entendu, cria : « Plus de rondeau, il n'est pas de la pièce. »

Lorsque les auteurs d'un ouvrage ont su faire naître l'unité de la variété même, on a tort de croire que l'on peut encore enrichir l'ensemble par de nouvelles beautés. En rassemblant les traits de trois jolies femmes, croirait-on faire une beauté parfaite ? Non ; l'artiste, il est vrai, réunit souvent de beaux traits épars pour faire une belle tête ; mais il diminue ou augmente chaque chose en détail pour les approprier à son sujet, et pour faire un tout.

Une beauté inutile est donc une beauté nuisible. La place que doit occuper chaque chose est le grand procédé des arts ; la nature seule, en se jouant, opère partout ce prodige.

L'AMI DE LA MAISON,

Comédie en trois actes et en vers, par Marmontel ; représentée à Fontainebleau, le 26 octobre 1771, et à Paris, le 14 mars 1772.

On pourrait croire avec quelque raison, qu'une comédie proprement dite, d'un genre où le comique ne domine point, qui n'est pas ce qu'on ap-

(1) Laborde a rapporté cette anecdote dans son *Essai sur la musique.*

pelle une comédie d'intrigue, était peu faite pour la musique. C'était l'opinion de plusieurs gens de lettres, que je pourrais citer. Le succès qu'eut cette pièce à Fontainebleau fut au moins équivoque. De retour à Paris, nous débarrassâmes l'action de plusieurs morceaux de musique.

J'eus cette fois, comme en beaucoup d'autres occasions, le courage de retrancher les morceaux qui, en société et aux répétitions particulières, avaient produit le plus d'effet.

Telle musique enchante lorsqu'elle est exécutée au piano, par le compositeur ; elle subit une première métamorphose, lorsqu'on entend l'ochestre et les chanteurs, qui ne peuvent être tous pénétrés de l'esprit de l'ouvrage, et qui ne le seront jamais. Lorsque l'on joint l'action du drame à la musique, c'est là qu'on est étonné de voir se dégrader les morceaux qu'on avait le plus admirés. Chaque morceau devait trouver une place favorable, et embellir la situation qui l'amène ; mais si le drame est mal conçu, si l'acteur devait se taire lorsqu'il chante, ah ! pauvre musique, le charme de ton éloquence doublera les fautes du poète, en prolongeant ou en exagérant ce qui aurait dû être supprimé ! L'artiste le plus consommé ne peut pas, dans le fond de son cabinet, se faire une image parfaite de la scène ; en voici quelques raisons. D'abord il peut exister dans le poème des invraisemblances qui ne paraissent qu'à la scène ; 2° l'auteur lisant sa pièce, le musicien chantant sa musique, exécutent également bien tous les rôles ; cependant les rôles moins transcendans sont toujours confiés aux acteurs qui ont le moins de talent. De-là naissent les

longueurs insupportables ; on les retranche ; alors les situations capitales ne sont pas assez préparées. Voilà, je crois, une partie des difficultés qui rendent l'art dramatique si arbitraire : il faut réunir tous les arts dans un seul cadre ; ils doivent se faire des sacrifices mutuels, et concourir à un ensemble que l'expérience la plus consommée ne saisit encore que faiblement.

Malgré le succès de *Zémire et Azor* qui se soutenait toujours, celui de l'*Ami de la maison* augmenta avec les représentations.

Cette gradation de succès était naturelle dans une comédie de cette nature. La finesse et l'esprit ne sont pas toujours saisis par les acteurs ni par le public. Cette musique souvent parlante, quoique d'un genre assez élevé, n'avait été traitée, je crois, par aucun musicien. La musique noble de la tragédie en impose à l'auditeur, tandis qu'une musique simple le laisse juger de sang-froid : il est donc plus difficile à séduire, et il n'en sent pas tout de suite la difficulté ni le mérite, par la raison qu'elle est simple et naturelle.

Je vais analyser l'air suivant, pour prouver, si je le puis, que la déclamation caractérise souvent la musique dans cette pièce.

Je suis de vous très-mécontente,
Très-mécontente, entendez-vous,.....

Si j'avais appuyé sur un autre mot que sur *très*, j'aurais manqué le caractère de l'air.

Eh quoi ! sans cesse suivre mes pas ?

L'actrice qui ne fera pas quelques signes de pitié

ironique, sur les quatre notes de ritournelle, n'entend pas ma musique.

Chercher mes yeux, me parler bas,
Et me sourire avec finesse ;
Belle finesse !

Sur ces deux derniers mots, j'ai indiqué, je crois, l'ironie, et ils ont rapport à la petite ritournelle que je viens de citer.

Vous croyez qu'on ne vous voit pas,....

L'ironie se trouve encore dans le chant rendu doucereux, par les notes liées deux à deux pour une syllabe, et cela prépare la vivacité des vers suivants.

Des vivacités
Sans fin et sans nombre !
Vous vous dépitez,
Vous devenez sombre.

Le chant est grave et sombre effectivement. Il est permis de jouer sur le mot quand on n'a qu'un instant pour être vrai, et surtout quand le sentiment est factice. Personne ne doute qu'Agathe ne gronde son petit cousin, parce qu'elle l'aime, et qu'elle veut le rendre prudent et sage.

Vous ne me quittez
Non plus que mon ombre.

Le musicien qui aurait voulu peindre le petit cousin suivant partout l'ombre de sa cousine, aurait été sorcier, ou pour mieux dire un ignorant.

Toujours assis à mes côtés.

J'ai répété ce vers plusieurs fois ; c'était peut-

être la seule manière d'indiquer qu'il est *toujours*, *toujours* assis à côté de sa cousine.

Avant de passer à la ponctuation musicale, je voudrais parler un instant de la règle la plus importante pour le compositeur de musique vocale, je veux dire de la nécessité non-seulement de déclamer les vers avant de les mettre en musique, pour qu'il soit conduit au véritable chant que doit recevoir la parole ; mais surtout pour qu'il remarque les syllabes essentielles qui doivent être appuyées par le chant, qui alors s'identifie avec la parole.

Pour parler distinctement en prose ou en vers on appuie naturellement sur les syllabes les plus nécessaires, en affaiblissant l'inflexion sur celles qui le sont moins. La musique étant un second langage que l'on joint au premier, le compositeur doit donc donner la bonne note de la phrase musicale à la syllabe qui doit être appuyée ; sans cette attention, il résulte un contre-sens affreux entre ces deux langages. Exemple :

Rien ne plait tant aux yeux des belles.

En récitant ce vers, l'on doit sentir que la bonne note doit porter sur *tant*. La bonne note doit être sur *ra*, sur *lans*,

Que le courage des guerriers.
Qu'ils soient vaillans.

J'ai vu quelquefois le musicien faire le contraire de ce qu'indique la parole, de peur d'être soupçonné d'avoir joué le mot ; c'est commettre une ineptie pour éviter une faute qui n'en est pas

toujours une (1). *Qu'ils soient fidèles*, la bonne note sur *dèles*.

A leur retour je réponds d'elles,
L'Amour sous les lauriers,
N'a point vu de cruelles.

Ces deux derniers vers sont abandonnés au chant; ils devaient l'être, je crois, parce qu'ils font image. Les accompagnemens liés et soutenus forment pour ainsi dire la chaîne de l'amour.

Sous les drapeaux quand la trompette sonne.

Il n'est pas nécessaire de faire remarquer le rhythme que prennent ici les cors de chasse. Avant de recommencer l'air, Dolmont dit :

Il a raison, l'amour l'attend.

Il fallait mettre ce vers en récitatif ; ce n'est plus l'ancien guerrier qui parle, c'est le père de Célicourt. Si dans la seconde partie de cet air j'ai remplacé la trompette par le cor, c'est parce que l'orchestre du Théâtre italien en était alors dépourvu.

L'emploi des instrumens à vent, si bien senti par les Allemands, par rapport à l'harmonie, mérite d'être considéré par les compositeurs dramatiques. Lorsque la musique ne déclamait point, une flûte traversière, une trompette, un cor, voulaient dire amour, gloire ou la chasse. Il faut à présent que ces divers instrumens concourent à l'expression.

---

(1) J'ai remarqué que les compositeurs à la fleur de l'âge, se servent souvent de phrases ascendantes, tandis que ceux qui sont fatigués font le contraire.

On peut regarder ces instrumens accompagnateurs du chant sous deux rapports, celui de la voix qu'ils accompagnent, et le sentiment des paroles que la musique exprime. Le basson est lugubre, et doit être employé dans le pathétique, lors même qu'on veut n'en faire sentir qu'une nuance délicate ; il me paraît un contre-sens dans tout ce qui est de pure gaieté. La clarinette convient à la douleur, moins pathétique cependant que le basson : lorsqu'elle exécute des airs gais, elle y mêle encore une teinte de tristesse. Si l'on dansait dans une prison, je voudrais que ce fût au son de la clarinette. Le hautbois, champêtre et gai, sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourmens. La flûte traversière est tendre et amoureuse ; la douceur de ses sons aigrit la plus belle voix de femme, qui ne peut guère se soutenir à côté de la flûte ; elle accompagne plus avantageusement les voix d'hommes et les instrumens dont le son n'est pas soutenu.

Les deux airs de l'*Ami de la maison*, « Je suis de vous très-mécontente — et, Rien ne plait tant aux yeux des belles, » que je viens d'analyser, devraient suffire pour prouver que les accens de la parole peuvent être copiés par les sons de la gamme. Je sais néanmoins que ce que j'ai cru prouver sera dédaigné par bien des gens ; mais je ne m'en afflige pas ; ou si je m'en affligeais, ce serait pour les plaindre.

Un homme de lettres qui m'avait entendu parler sur la possibilité de noter toutes les inflexions de la parole, et qui niait cette possibilité, me pria, en souriant, de le recevoir chez moi pour parler plus à fond sur cette matière.

En entrant dans mon cabinet, il me dit en me saluant, avec un petit ton de protection : *Bon jour, monsieur.*

Je lui chantai à l'instant, sur le même ton, *ut sol, sol ut*, et il fut à moitié converti.

Il serait assez plaisant de faire une nomenclature de tous les *bonjour, monsieur*, ou *bon jour, mon cher*, mis en musique avec l'intonation juste ; l'on verrait combien l'amour-propre est un puissant maître de musique, et comme la gamme change lorsque l'homme en place cesse d'y être.

Un *bon jour, monsieur*, me suffit, presque toujours, pour apprécier en gros les prétentions ou la simplicité d'un homme : la politesse ou la fausseté nous cache l'homme dans ses discours ; mais il n'a pas encore appris à se cacher tout-à-fait dans ses intonations. Je crois faire ici l'éloge de l'humanité.

La même phrase prononcée par différens personnages, et dans des circonstances différentes, reçoit donc toujours de nouvelles inflexions, et la vérité de déclamation peut seule faire de la musique un art qui a ses principes dans la nature (1).

Il faut surtout soigner la ponctuation musicale, de laquelle ressortira cette vérité de déclamation. Les rapports mathématiques qui existent entre les sons, sont bien aussi dans la nature, comme

---

(1) C'est cette vérité que j'avais sentie dans le temps que je fis ce volume, que j'ai développée dans les deux volumes suivans. L'analyse des passions, des caractères, des sensations de l'homme, suivie d'une application à l'art ; telle est la tâche immense que j'ai cherché à remplir.

les proportions physiques du corps humain ; mais c'est l'attitude, l'expression, la passion, qui animent une statue ; de même que la déclamation anime les sons. Quel champ vaste pour le musicien !

J'ai dit que la musique est un discours ; elle a donc, comme les vers et la prose, les repos et les inflexions de la virgule, des deux points, du point d'exclamation, d'interrogation et du point final.

Le musicien qui y manque, ou n'entend pas sa musique, ou ne comprend pas les paroles. Comment dans les intervalles de douze demi-tons que renferme la gamme chromatique, tous les repos et les accens de la ponctuation n'existeraient-ils pas ?

On aura beau dire et beau faire, la musique vocale ne sera jamais bonne, si elle ne copie les vrais accens de la parole ; sans cette qualité, elle n'est qu'une pure symphonie.

Lorsque j'entends un opéra qui ne me satisfait pas entièrement, je me dis que le compositeur ne comprend point sa langue, je veux dire le langage musical. L'harmonie, ou le trait de chant dont il s'est servi pour rendre un sentiment, me semble propre à une autre expression. Si l'on ne me chantait point de paroles, j'en substituerais qui rendraient le morceau de musique excellent à mon gré. Il faut donc que le compositeur sache bien sa langue musicale, pour qu'il puisse y adapter des paroles, qu'il doit aussi entendre parfaitement : c'est de l'union de ces deux idiomes que résulte la bonne musique vocale.

On peut exprimer juste, avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant

souvent accessoire, ou une déclamation peu chantante ; c'est ce qu'en général a fait Gluck.

On peut exprimer juste, en faisant sortir de la déclamation un chant pur et aisé dont l'orchestre ne sera qu'un accompagnement accessoire ; c'est généralement ce que j'ai cherché à faire.

On peut faire un chant plus pur et plus suave encore, qui, en ne peignant point, n'a cependant pas d'intention contraire à l'expression des paroles ; c'est ce qu'à fait Sacchini. Tant qu'on fera de la musique, il faudra rentrer dans les trois manières que je viens d'indiquer.

La musique de Haydn peut être regardée comme un modèle dans le genre instrumental, soit pour la fécondité des motifs de chant ou celle des modulations. L'abondance des moyens le rendrait peut-être abstrait, s'il ne me semblait observer une espèce de régime, qui consiste à conserver long-temps le même trait de chant, s'il module beaucoup ; mais il est riche en mélodie lorsqu'il module moins.

Il me semble que le compositeur dramatique peut regarder les œuvres innombrables de Haydn, comme un vaste dictionnaire où il peut sans scrupule puiser des matériaux, qu'il ne doit reproduire cependant, qu'accompagnés de l'expression intime des paroles. Le compositeur de la symphonie est, dans ce cas, comme le botaniste, qui fait la découverte d'une plante en attendant que le médecin en découvre la propriété.

S'il est vrai, comme je l'ai dit, que le compositeur vocal doive sentir les différentes nuances qui constituent un discours dans toutes ses parties, pour pouvoir ensuite faire un rapprochement

tel qu'il unisse son idiome musical au langage ordinaire, combien est-il absurde d'ajouter foi à un vain préjugé qui voudrait nous faire accroire que l'on peut joindre un grand talent à l'ineptie ?

Qu'on ne dise pas que mille fois les bons musiciens ont commis des fautes d'ignorance ; l'homme ignorant ne peut être qu'un détestable musicien, et c'était l'avis de Voltaire lorsqu'on lui parlait des prétendues inepties des hommes distingués par un talent quelconque.

On rapporte que Carle Vanloo ne voulait pas recevoir douze cents francs pour un tableau qu'il venait d'achever, parce qu'il était convenu qu'on lui payerait cinquante louis. Cette ignorance me paraît sublime dans un grand artiste. Elle prouve que plus l'homme porte ses facultés vers une seule chose, moins il doit être instruit de toutes les autres. On ignore combien de grandes choses pour le commun des hommes paraissent minutieuses pour l'artiste qui, tout entier à son objet, vit pour ainsi dire avec la nature.

Mille petites facultés nécessaires pour avoir seulement le sens commun se détruisent pour fortifier une faculté majeure. Aussi l'homme occupé d'un grand objet avec tous ses rapports, devient indifférent sur beaucoup d'autres, pour se livrer à celui qui l'occupe fortement.

La nature ne nous ayant donné qu'une certaine portion de force répandue dans l'individu, nous laisse les maîtres, par un exercice habituel, de fortifier un de nos organes aux dépens des autres. Telles sont les jambes du danseur et du maître en fait d'armes ; la main gauche du joueur de violon ; la poitrine du chanteur ; la tête du

savant ; les organes du sentiment pour le poète, le peintre, le musicien et tout homme de génie. Ne jugeons donc point légèrement l'homme qui fait une chose mieux que tout autre ; et souvenons-nous qu'un jeune étourdi avait répondu dix fois à une question, pendant que J.J. Rousseau restait taciturne en y cherchant une réponse.

LE MAGNIFIQUE,

Drame en trois actes, par Sedaine ; représenté à Paris par les comédiens italiens, le 4 mars 1773.

A mesure que j'acquérais les connaissances propres au théâtre, je désirais de mettre en musique un poème de Sedaine, qui me semblait l'homme par excellence, soit pour l'invention des caractères, soit pour le mérite si rare d'amener les situations d'une manière à produire des effets neufs, et cependant toujours dans la nature.

Le Magnifique me fut offert par madame de La Live d'Épinay, l'amie intime de J. J. Rousseau ; c'est assez faire son éloge. La scène de la rose me séduisit, quoique je sentisse la difficulté de faire un morceau de musique, le plus long qui ait jamais été tenté au théâtre. Quant au reste de la pièce, je m'en rapportai plus à la réputation de l'auteur, qu'à mon propre jugement.

Il était écrit à la tête du poème : « Pendant » l'ouverture, on verra passer derrière la scène » une procession de captifs ; on entendra le chant » des prêtres. »

C'est d'après cet avis de l'auteur, que je com-

mençai l'ouverture par une expèce de fugue, ou musique de motet un peu mitigée. Faire entendre ensuite un contre-point désignant absolument les chants d'église, me semblait périlleux à l'Opéra-Comique. Que faudrait-il faire passer dans l'ame des spectateurs, me disais-je, pour que, sans étonnement, ils pussent entendre des cantiques ? L'air de Henri IV me vint heureusement à l'esprit ; je saisis cette idée (1), et sur l'air

Vive Henri quatre,
Vive ce roi vaillant,....

j'ajoutai un second air chantant, pour qu'il y eût quelque chose du compositeur ; les prêtres se présentèrent ensuite, et furent très-bien reçus du public. J'ai toujours été curieux des cérémonies d'église, lorsqu'elles sont observées avec toute la décence et la dignité qu'elles exigent. L'artiste seul a intérêt de considérer de près la nature. Pendant qu'une procession passait, j'avais observé une espèce de cacophonie, naturelle lorsqu'on entend plusieurs chants à la fois ; des prêtres sont à votre droite, un orchestre d'instrumens à vent est à votre gauche ; quelques trompettes et timbales plus éloignées se joignent encore aux deux premiers chœurs de chant ;

(1) On dira que Henri ne fut point un prince remarquable par des sentimens religieux. A quoi donc attribuer l'idée dont je parle ? Elle est juste puisqu'elle a réussi. C'est peut-être par les rapports intimes qu'ont, entre eux, tous les sentimens honnêtes. Henri était bon, donc il était aimé de Dieu et des hommes.

ce qui forme dans l'éloignement un ensemble caractéristique, quoique désagréable à l'oreille. Peu de personnes, je crois, ont remarqué ce mélange dans l'ouverture du *Magnifique*. Les trompettes font quelques éclats ; on entend une phrase de la marche qui va suivre ; le chant des prêtres s'y joint ; ils jouent tous ensemble ; ils finissent l'un après l'autre ; un silence général succède ; enfin la musique militaire, qui est censée être arrivée à l'endroit des spectateurs, commence avec force une marche.

Alors on n'entend plus que cette marche, qui absorbe tout le reste.

Si je disais qu'en faisant la musique de ce drame, j'ai éprouvé les mêmes agrémens et la même facilité qu'en composant sur les poèmes de Marmontel, ce serait une fausseté palpable, que les connaisseurs reconnaîtraient aisément ; mais qu'importe la peine ou le plaisir de l'artiste, si son ouvrage peut être utile à l'art ? Le ton qui règne dans le poème du *Magnifique* n'a nul rapport avec ceux que j'ai composés précédemment ; il ne faut donc pas, me suis-je dit, qu'on y retrouve la musique de *Zémire et Azor*, ni celle de *Sylvain*.

C'est en étudiant le poème et non les paroles de chaque ariette, que le musicien parvient à varier ses tons ; c'est surtout en saisissant le caractère des premiers morceaux que chante chaque acteur, qu'il s'impose la loi de les suivre en leur donnant à chacun une physionomie particulière. Sans cette étude, on ne reconnaît partout que le musicien ; ce sont toujours les mêmes

traits de chant qui se représentent pour tout exprimer, avec la différence puérile d'une trompette désignant la fierté du guerrier, ou d'une flûte exprimant la tendresse de l'amour. Je voudrais cependant, pour que le musicien obtînt une pleine satisfaction de ses travaux, que les paroles destinées à la musique fussent toujours soignées.

Dans les temps les plus reculés, la musique ne fut employée qu'à consacrer des paroles dignes de passer à la postérité ; c'était par des chants que les peuples anciens honoraient leurs dieux, leurs parens, leur patrie. Aujourd'hui l'on dit : « Si » les paroles sont mauvaises, faites-les mettre » en musique, on les trouvera bonnes. » Je dis le contraire ; on les trouvera détestables. J'entends chaque jour des vers que le public permet dans le dialogue parlé, et qu'il rejetterait s'ils étaient mis en musique de manière à être entendus. Le langage musical n'existe que dans l'accent plus fort que celui de la déclamation ordinaire. Il est donc clair que plus vous déclamerez, plus vous accentuerez, plus vous ferez sentir la platitude des vers, plus vous dégraderez les paroles et la musique.

Voyez avec combien de retenue un acteur adroit débite des vers qu'il croit mauvais : il éteint toute déclamation ; il passe rapidement et presque sans accent les endroits suspects. Le musicien éprouve la même gêne en composant ; il rencontre mille difficultés presqu'insurmontables ; ce vers est de huit syllabes ; le suivant n'en a que trois, l'autre en a dix, etc. Il faut trouver un dessin régulier dans l'irrégularité

même. C'est bien pis si les idées qui forment la strophe sont incohérentes ; pour surcroît de malheur, il y aura des mots prosaïques ou triviaux qu'il faut passer rapidement, pour qu'ils soient peu entendus et que les spectateurs, croient s'être trompés.

Voilà l'abrégé des peines que l'on impose au musicien, lorsqu'on lui donne des paroles peu soignées. — Mais il faut une coupe de vers propre à la musique ; mais il faut des petits vers. — Eh non ! messieurs, il ne faut rien de tout cela ; il faut des vers analogues au sentiment que vous peignez ; des vers alexandrins ou des vers de six syllabes sont les mêmes pour la musique. Soyez corrects, symétriques ; ne faites pas des phrases trop longues avec de grands vers de dix ou douze syllabes, dont les hémistiches soient liés par des voyelles, parce que physiquement le chant ne marche pas si vite que la parole, et qu'il faut respirer enfin. Souvenez-vous qu'il faut pressentir le mouvement de l'air que l'on fera sur vos paroles : huit vers sur un mouvement lent prendront plus de temps que trente sur un mouvement rapide.

Ne répétez pas les mêmes mots dans un même vers, ou que ce soit pour embellir votre idée ; c'est une ressource pour le musicien, lorsqu'il veut arrondir son chant, mais dont il n'a pas toujours besoin ; si vous le faites d'avance, vous le gênez, parce que vous ne pouvez pas deviner quand il en aura besoin. Il sera peut-être forcé, par la tournure du chant, de répéter les mots que vous n'avez pas répétés ; de sorte que vos répétitions et les siennes seront fastidieuses.

J'ai toujours cru que le prétexte spécieux de servir le musicien, en pareil cas, n'était autre chose que le besoin de compléter le nombre des syllabes, pour faire des vers de même mesure.

Évitez la morale, parce que ses images sont froides, excepté peut-être en amour. Sentiment, ironie, passion, monotonie même lorsqu'elle est caractère, tout est du ressort de la musique, excepté les mauvais vers.

Chaque auteur dramatique se plaint des sacrifices qu'il est obligé de faire à son musicien. Sedaine en parle dans son discours de réception à l'Académie française. Cependant je défie les poètes avec lesquels j'ai travaillé, de citer un bon vers sacrifié à ma musique.

Quoique la digression précédente se trouve à l'article du *Magnifique*, je suis loin d'avoir voulu faire une critique particulière des paroles de ce drame. Si Sedaine n'est pas le poète qui soigne le plus les vers destinés au chant, les situations qu'il amène, et non pas qu'il trouve, comme disent ses envieux, sont si impérieuses, qu'elles forcent le musicien à s'y attacher pour les rendre. Il dit presque toujours le mot propre, et il se croit dispensé de l'embellir par des tours poétiques. Il force donc le musicien à prendre des formes neuves pour rendre ses caractères originaux. La facilité dans le travail n'est guère possible en pareil cas ; mais souvenons-nous que l'habitude d'un travail facile est dangereuse, si elle n'est le fruit d'une longue étude. Après avoir fait la musique d'un poème avec facilité, j'aime à en rencontrer un qui me force à un travail plus obstiné ; celui-ci me donne à son tour des idées

pour en faire un troisième aussi facilement que le premier.

Le *Magnifique* n'eut pas un succès éclatant, mais ce qu'on appelle un succès d'estime ; il est resté au théâtre. L'on me disait : Je viens pour la scène de la rose. — Je répondais : C'est pour cette scène que l'auteur a fait la pièce. — Elle produisit un effet non équivoque aux premières représentations. Pour faire l'éloge de la scène et de l'acteur Clairval, je rapporterai qu'une dame impatiente de voir tomber la rose des mains de la pudeur, ouvrit ses doigts charmans, laissa tomber son éventail sur le théâtre, et fut aussi déconcertée de sa défaite, que le fut Clémentine l'instant d'après.

LA ROSIÈRE DE SALENCI,

Comédie pastorale, en vers, paroles de Pezai ; représentée à Fontainebleau, en quatre actes, le.....; et à Paris, en trois actes, le 28 février 1777.

Lorsque l'artiste ne confond pas tous les genres dans un même ouvrage, il reste une couleur pour chacun d'eux. La pastorale, qui tient de si près à la simple nature, offre cependant des difficultés parce que la candeur, la douceur de ses accens ne présentent pas des contrastes assez frappans, ni des couleurs assez vives pour l'optique du théâtre. Je voulais faire une pastorale en ma vie ; on m'offrit la *Rosière de Salenci*, dont tout le monde aimait le sujet. Ce ne fut qu'après mille changemens que cette pièce fut fixée au réper-

toire (1). Pour monter ma tête au ton de la pastorale, les poésies de Gessner m'occupèrent pendant tout le temps que j'employai à composer la musique de la *Rosière*. Je crois même que l'on doit remarquer le fruit de cette lecture par la douceur, et j'ose dire la piété des chants qui caractérisent cet ouvrage.

Le duo

Colin, quel est mon crime?

a toujours été estimé, sans produire d'effet au théâtre ; je ne puis en deviner la cause, à moins que ce ne soient les raisons que je viens de dire.

L'air

Ma barque légère,

mérite peut-être quelque attention, par la gaieté et le peu d'importance que semble mettre Jean Gau à la belle action qu'il a faite. Le plaisir d'avoir sauvé Colin est la seule idée qui l'occupe pendant son récit ; il parcourt tous les détails d'un naufrage, sans songer à en faire une image effrayante ; il devient par là plus généreux et plus aimable. Les musiciens prennent trop souvent au sérieux les récits qui ne sont que

(1) Jamais je ne fus plus tourmenté par les changemens continuels que faisait l'auteur. Dorat, son ami, en lui critiquant la tournure de ses vers, substituait sans cesse le clinquant de l'esprit à la sensibilité qu'exige la pastorale. J'avais beau dire que, surtout dans ce genre, le mieux était l'ennemi du bien ; chaque jour amenait la réforme de ce qu'on avait fait la veille. Je me promis bien de ne plus jamais m'associer avec des têtes légères, qui suivent tour-à-tour les impulsions qu'on leur donne, sans savoir où il faut s'arrêter.

satisfaisans, quand le danger n'existe plus, et que le plaisir du succès doit l'avoir en partie fait oublier ; c'est encore dans ces sortes de cas que la musique a un pouvoir dont la parole et le geste ne peuvent qu'approcher ; car dans le temps que l'orchestre peint les flots en courroux, l'acteur, enivré du plaisir d'avoir sauvé un jeune et joli garçon, chante gaiement :

Ma barque s'engage,
S'échappe en débris ;
L'écho du rivage
Repousse mes cris.....

Au reste, cette règle n'est pas générale : il faut toujours considérer le personnage qui parle ; ce qui sied à Jean Gau, paysan jeune et gaillard, ne siérait pas à un paysan d'un autre caractère. Un tiers qui parle est toujours moins affecté que si c'était la personne même qui fît le récit de ses malheurs.

Sans s'y porter en foule, le public a toujours vu avec satisfaction les représentations de la *Rosière* ; il a repoussé les actrices dont les mœurs étaient peu régulières, lorsqu'elles se sont présentées pour remplir le rôle de Cécile ; celles au contraire dont la sagesse embellissait le talent ont reçu des applaudissemens flatteurs, surtout à l'instant du couronnement ; ce qui prouve que les hommes rassemblés aiment la vertu, quoiqu'ils ne voulussent pas toujours se charger de rendre l'actrice vertueuse.

LA FAUSSE MAGIE,

Comédie en deux actes, en vers, mêlée d'ariettes, par Marmontel ; représentée par les comédiens italiens, le premier février 1775.

On m'a souvent demandé auquel de mes ouvrages je donnais la préférence ; j'ai toujours été embarrassé dans ma réponse. Je n'en quitte aucun sans en être content, sans y avoir mis tout ce qui dépend de moi, sentant bien en même temps ce qu'il faudrait pour faire mieux ; mais ce que j'ajouterais de plus ne s'accorderait pas avec ce qui est fait ; cette raison suffit pour avertir l'artiste qu'il doit s'arrêter. L'ouvrage qui coûte peu d'étude et de peine est un enfant gâté qui semble plus appartenir à l'heureux élan qui l'a produit, qu'à l'homme même. Il chérit son enfant, il lui sourit, et n'ose presque s'en croire le père. L'ouvrage au contraire qui a sollicité vivement tous les ressorts de l'imagination est le véritable fruit du travail ; jamais on ne le revoit qu'en songeant aux peines qu'il a coûtées ; c'est celui qu'on défend avec le plus de chaleur, parce qu'il nous appartient de plus près ; si le premier nous flatte, le second nous attendrit. La mère de plusieurs enfans pourrait mieux que nous expliquer les divers sentimens que nous font éprouver nos productions, selon qu'elles sont plus ou moins heureuses.

Le premier acte de la *Fausse Magie* est peut-être ce qu'il y a de plus estimable dans mes ouvrages : en n'écoutant que le chant de cet acte, on est tenté de le mettre au rang des compositions

faciles ; mais le travail des accompagnemens, les routes harmoniques qu'ils parcourent arrêtent le jugement trop précipité ; et l'on sent enfin que le caractère distinctif de cette production vient d'un certain équilibre entre la mélodie et l'harmonie. L'équilibre dont je parle ne consiste pas à appliquer beaucoup d'harmonie sur un chant heureux ; il faut que les accompagnemens eux-mêmes aient le caractère de la vérité. Il y a des trouvailles d'harmonie comme de mélodie, et ce n'est pas la difficulté vaincue, ni le rapprochement subit de deux gammes éloignées qui en constituent le mérite ; c'est parce que cette harmonie, elle-même, est vraie et expressive, que je la trouve heureuse. Un compositeur savant sait toujours faire une composition savante ; mais il n'est pas toujours heureux dans sa science. L'équilibre dans les organes du sentiment est, je crois, désirable pour produire une semblable composition. J'ai souvent commencé un morceau de musique sous les auspices les plus favorables ; un chagrin, une inquiétude survenait, je sentais alors mes dispositions s'altérer, et le morceau heureusement commencé prenait une forme différente, dont je n'étais pas aussi content.

Le second acte ne présentait plus qu'une action invraisemblable, à laquelle les spectateurs ne se prêtent point, surtout après un premier acte qui annonce une comédie. Si, dès le commencement de la pièce, l'auteur eût montré le vieux crédule entouré de prétendus sorciers, la pièce aurait eu de l'unité, en finissant comme elle avait commencé. Les premiers objets qui frappent le spectateur sont ceux qui restent dans son

imagination, et tout ce qui en est la suite est bien reçu. Sedaine était fâché de commencer le poème de *Richard Cœur-de-Lion*, par les paysans qui chantent le Bon ménage ; il aurait d'abord voulu fixer l'attention sur Blondel ; mais la nécessité de préparer le divertissement du troisième acte l'y a forcé ; aussi Blondel, en arrivant, dit à son petit conducteur : J'entends, je crois, chanter ? — Ce n'est rien, répond l'enfant, ce sont les paysans qui rentrent après l'ouvrage des champs. — Ce n'est rien, n'a pas été mis sans intention.

Après quelques représentations de la *Fausse Magie*, cet ouvrage ne se soutint pas long-temps ; je sollicitai le début d'un jeune actrice, mademoiselle Dérouville, qui chanta supérieurement dans cette pièce, et ne fut pas reçue parce qu'elle chantait trop bien ; mais la *Fausse Magie* resta au théâtre avec succès.

Vous auriez à faire à moi,....

était un air et non un trio ; les accens de la basse me parurent si vrais que je ne pus résiter au désir de demander à Marmontel les paroles qu'elle semblait appeler. Les notes soutenues du jeune homme furent une suite naturelle de cette basse. Ce morceau heureux, où les trois acteurs, en formant des chants différens, soutiennent leurs caractères, n'est point apprécié au théâtre de Paris ; je crois qu'il est de trop à la scène ; j'ai moi-même toujours senti une satiété de musique à cet endroit. Les vrais connaisseurs en musique composent le petit nombre de spectateurs ; eux seuls applaudissent ce morceau de musique à

trois sujets : si le poète l'eût fait avant moi, il est probable qu'il eût été au-dessous de ce qu'il est ; mais un hasard heureux l'a produit, et les morceaux de ce genre ne devraient être faits que de cette manière.

J'en connais peu de bons, excepté le duo de Tom Jones,

Que les devoirs que tu m'imposes,...

Faire deux ou trois chants l'un sur l'autre est un tour de force qui prouve presque toujours qu'on a voulu trop entreprendre. Les sacrifices y sont plus remarquables que le produit. Si les trois parties sont chantantes chacune en particulier, l'ensemble est embrouillé ; si elles ne chantent point, pourquoi se donner tant de peines ?

La musique parlante du duo des vieillards,

Quoi ! c'est vous qu'elle préfère,.....

fit un effet extraordinaire à la première représentation ; le chant en est si près de la déclamation, qu'on le confond avec la parole. D'ailleurs ce morceau est syllabique, et d'un mouvement continu ; cette sorte de musique a un empire prodigieux sur tous les spectateurs.

Les anciens ont beaucoup parlé de l'empire du rythme ou du mouvement ; il opère plus puissamment que la mélodie et l'harmonie ; mais lorsqu'il y est réuni, son empire est irrésistible. Lorsqu'un air marqué et symétrique s'empare d'un auditoire, on entend les pieds, les cannes frapper la mesure ; tout est subjugué et contraint de suivre le mouvement donné. J'ai usé souvent

d'un stratagème singulier pour ralentir ou accélérer la marche de la personne que j'accompagnais à la promenade ; dire à quelqu'un : Vous marchez trop vite, ou trop lentement, est une espèce de despotisme peu décent, excepté avec son ami : mais chanter sourdement un air en forme de marche, d'abord à la mesure de la marche du compagnon, ensuite la lui ralentir ou l'accélérer, en changeant insensiblement le mouvement de l'air, est un stratagème aussi innocent que commode.

Quoique musicien, j'ai toujours cru que les trop vives sensations produites par un morceau de musique nuisent à l'effet général d'un ouvrage, à moins que ce morceau ne soit la catastrophe du poème. Les gens véritablement sensibles à la vérité dramatique ont dû sentir qu'après un air de bravoure vivement applaudi, il en résulte une lacune qui suspend l'attention et laisse à peine l'envie d'entendre ce qui suit : au reste, un auteur, quel qu'il soit, souffre avec plaisir des invraisemblances si flatteuses. L'acteur qui a le plus de tact se gardera bien, dans toute composition semblable au duo dont je viens de parler, de surcharger l'expression ; cette musique est elle-même si près de la parole, que pour peu qu'on néglige l'intonation, il ne reste que la parole même avec accompagnement. Il n'appartient qu'aux exécutans qui ont le plus de goût, de sentir combien il faut être modéré dans les ouvrages où règne la vérité d'expression et de déclamation. Cette musique, qui est d'un grand secours pour les talens médiocres, est peut-être ennemie des talens supérieurs ; elle leur prescrit trop juste ce

qu'ils doivent faire : ils se trouvent mieux, lorsque le musicien, n'ayant pu qu'effleurer la vérité, leur laisse un champ libre pour développer leur jeu brillant. Au reste, c'est à l'acteur intelligent à sentir jusqu'à quel point il peut se livrer à l'expression ; il vaut mieux rester un peu au-dessous que d'y atteindre. Rien n'est si près de la dégradation que ce qui ne peut plus acquérir ; et, pour ce qui regarde le sentiment surtout, il vaut mieux laisser quelque chose à désirer que de satisfaire pleinement un auditeur, qui ne tarderait guère à sentir que l'état le plus accablant est celui qui ne laisse plus de chemin au désir.

Ce que je vais dire prouve physiquement ce que je viens d'avancer. La plupart des hommes en ont éprouvé les effets, sans en connaître la cause. Rameau et J.-J. Rousseau n'en ont développé que ce qui regarde le physique des sons.

Il est deux manières d'accorder les instrumens à cordes ; le piano, par exemple, en faisant une suite de quintes justes, tout le monde sait que les octaves deviennent trop fortes, et que tout-à-coup on est forcé de diminuer les sons pour rejoindre le point d'où l'on est parti. Rien de plus funeste à l'effet de la musique que cette manière d'accorder ; je ne dis pas seulement à l'endroit où l'on est obligé de tempérer les sons, mais surtout sur la partie du clavier où les quintes sont justes ; car on éprouve une satiété désespérante, chaque accord portant avec soi une âpreté qui repousse le sentiment et effarouche les graces. Altérez, au contraire, faiblement toutes vos quintes ; alors un désir involontaire d'arriver au point imperceptible de la perfection, à ce point

mathématique qu'on ne se soucie guère de calculer quand on l'a senti, soutient votre attention ; chaque accord prend une teinte moelleuse, et vous fait éprouver un charme séduisant. Quel chanteur n'a pas senti son ame se développer ou se rétrécir en s'accompagnant ? Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome, Gizziello, envoyait son accordeur dans les maisons où il voulait montrer ses talens, non-seulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais pour la perfection de l'accord. N'avons-nous pas entendu des femmes dont l'organe faible captivait nos sens dans la conversation ? Quelle voix sonore, mais ferme et plus sûre de ses accens, vous a jamais fait le même plaisir ? Souvent j'ai quitté mon piano, parce qu'il me déplaisait, et ne me renvoyait pas mes idées telles que je les concevais : c'est après bien des années que je me suis aperçu que l'accord des quintes trop justes en était la cause. On voit qu'une belle production dépend plus qu'on ne pense de l'accordeur.

Il n'est guère moins essentiel d'observer une espèce de régime en musique pour en jouir longtemps. Peu de musiciens entendent moins de musique que moi ; si j'allais aux spectacles lyriques tous les jours, si j'assistais à tous les concerts où je serais admis, si enfin je ne fuyais la plupart des occasions d'entendre de la musique, la satiété m'aurait souvent donné un dégoût que je n'ai jamais éprouvé. Tout est limité dans la nature ; le matin, je ne touche mon piano avec plaisir, que parce que la veille je n'ai pas entendu de la musique pendant quatre heures : dès que le plaisir se tourne en habitude ou en manie, il

cesse d'être piquant. Un amateur peut ainsi occuper son temps, mais l'homme qui veut produire doit l'éviter.

Le compositeur qui se repaît trop de ses ouvrages, doit se répéter aisément ; il doit craindre aussi l'impression que lui laissera un de ses morceaux qui aura réussi généralement : il peut, s'il n'est pas sur ses gardes, le répéter toute sa vie par des réminiscences imperceptibles pour lui seul.

Je vais peu aux premières représentations qui ne m'intéressent pas personnellement ; je préfère de laisser fixer l'opinion publique, que je compare alors avec plaisir à la mienne.

Je sens un mouvement de reconnaissance pour les musiciens qui exécutent au théâtre celles de mes pièces qui ont été le plus souvent représentées ; l'attention, la chaleur qu'ils mettent à exécuter ce qu'ils savent par cœur depuis longtemps, me semble une grace d'Etat. Je ne pense pas de même de l'acteur, parce qu'il est immédiatement sous les regards du public, qui lui impose la loi d'être toujours attentif, et lui donne chaque jour une émulation nouvelle.

Lorsque j'entends mes ouvrages bien rendus, ils me rappellent les sensations agréables que j'ai éprouvées en les composant.

J'aime aussi à me rappeler que ce fut à une représentation de la *Fausse Magie*, que l'on me présenta à J. J. Rousseau. J'entendis quelqu'un qui disait : « M. Rousseau, voilà Grétry, » que vous nous demandiez tout à l'heure ». Je volai auprès de lui, je le considérai avec attendrissement. — Que je suis aise de vous voir, me

dit-il ; depuis long-temps je croyais que mon cœur s'était fermé aux douces sensations que votre musique me fait encore éprouver. Je veux vous connaître, monsieur, ou, pour mieux dire, je vous connais déjà par vos ouvrages ; mais je veux être votre ami. — Ah ! monsieur ! lui dis-je, ma plus douce récompense est de vous plaire par mes talens. — Etes-vous marié ? — Oui. — Avez-vous épousé ce qu'on appelle une femme d'esprit ? — Non. — Je m'en doutais ! — C'est une fille d'artiste ; elle ne dit jamais que ce qu'elle sent, et la simple nature est son guide. — Je m'en doutais : oh ! j'aime les artistes, ils sont enfans de la nature. Je veux connaître votre femme, et je veux vous voir souvent. — Je ne quittai pas Rousseau pendant le spectacle : il me serra deux ou trois fois la main pendant la *Fausse Magie* ; nous sortîmes ensemble : j'étais loin de penser que c'était la première et la dernière fois que je lui parlais ! En passant par la rue Française, il voulut franchir des pierres que les paveurs avaient laissées dans la rue ; je pris son bras, et lui dis : Prenez garde, M. Rousseau. — Il le retira brusquement, en disant : Laissez-moi me servir de mes propres forces. — Je fus anéanti par ces paroles ; les voitures nous séparèrent, il prit son chemin, moi le mien, et jamais depuis je ne lui ai parlé.

Si j'avais moins aimé Rousseau, dès le lendemain je l'aurais visité ; mais la timidité, compagne fidèle de mes désirs les plus vifs, m'en empêcha. Toujours la crainte d'être trompé dans mes espérances, m'a fait renoncer à ce que je souhaite le plus ; si cette manière d'être expose à moins de

regrets, elle contrarie sans cesse l'espérance, cette douce illusion des mortels.

J'étais un jour dans la voiture de l'ambassadeur de Suède avec un homme de lettres ; je vis Rousseau qui cheminait avec sa grosse canne sur les trottoirs du pont Royal, résistant avec peine aux secousses du vent et de la pluie ; je fis un mouvement involontaire, en m'enfonçant dans la voiture comme pour me cacher. Qu'avez-vous ? me dit mon compagnon. — Voilà Jean-Jacques, lui dis-je. — Bon, me dit le philosophe, il est plus fier que nous. — Il disait vrai ; mais il avait la fierté que donne le talent naturel, et non cette morgue insolente que l'on remarque dans ceux qui, par un travail pénible ou un hasard heureux, ont su prendre une place que la nature ne leur destinait pas. Un enfant, le plus petit insecte, la feuille d'un arbre, auraient suffi pour amuser et arrêter les idées de Rousseau, parce que toutes ces choses sont vraies ; mais tout ce qui tenait aux conventions morales, tout ce qui avait l'empreinte de la main des hommes lui était suspect. Il se chagrinait du bien qu'on lui voulait faire, parce que, né libre et sensible, il devait s'élever en lui un combat entre l'homme naturel et l'homme social, dont le premier sortait toujours vainqueur. Un tel être, sans doute, devait exciter l'envie des hommes riches et puissans ; l'on courait après la reconnaissance de Rousseau, avec la même ardeur que l'on veut moissonner la fleur qui se cache sous le voile de la pudeur : mais son unique bien était l'indépendance ; si elle eût été l'effet de la vanité, on la lui eût ravie, et nous l'eussions vu esclave : c'était par senti-

ment qu'il était libre ; toutes les ruses des hommes ont échoué.

D'ailleurs Rousseau repoussait peut-être le bien qu'on voulait lui faire, dans la crainte d'être ingrat ; et il aurait dû l'être par la faute même de ceux qui cherchaient à l'obliger avec trop de chaleur. Pour ne pas courir les risques de l'ingratitude, il faudrait apprendre à obliger noblement, mais froidement, et ne jamais trop se lier avec ceux qu'on oblige. J'ai toujours remarqué que j'avais obtenu la reconnaissance de ceux que je n'avais obligés qu'indirectement, et que tous ceux qui ont été à portée de voir combien j'avais de joie à leur rendre quelques services, se sont presque toujours dispensés d'être reconnaissans ; sans doute parce qu'ils jugeaient trop clairement que j'étais assez récompensé par la jouissance même du bien que je leur avais fait.

J'entends souvent dire que le cœur de l'homme est un labyrinthe impénétrable. C'est peut-être à la faveur de mon ignorance que je ne suis pas de cet avis. Je n'ai jamais vu que deux hommes : celui qui se conduit d'après ses sensations, et celui qui n'agit que d'après les autres ; le premier est toujours vrai, même dans ses erreurs ; l'autre n'est que le miroir où se réfléchissent les objets de la scène du monde. Voilà l'homme de la nature, l'homme estimable, et l'homme de la société.

Lorsque Rousseau eut écarté la foule qui cherchait à l'obliger, et qui, selon lui, cherchait à lui nuire, parce qu'on voulait le forcer à renoncer à son indépendance (car un bienfait oblige celui qui le reçoit, quoique le donateur ne l'exige pas) ; lorsque Rousseau, dis-je, eut lui-même élevé la

barrière qui le séparait du reste des hommes, il dut se trouver encore plus malheureux que lorsqu'il combattait ; car alors il vivait de ses triomphes ; mais livré à lui-même, accablé d'infirmités et de vieillesse, ayant usé les ressorts puissans de son ame altière, il redevint homme ordinaire : il reçut enfin l'asile que lui offrit Girardin, et mourut peut-être de regret de l'avoir accepté. Un tel homme est rare, mais il est dans la nature. On dit qu'il se contredit sans cesse dans ses écrits : je croirai à cette accusation, lorsqu'on m'aura prouvé qu'une même cause, surtout au moral, peut se montrer deux fois sans être accompagnée de circonstances et d'effets différens.

On n'a pu ravir à Rousseau ni sa liberté, ni ses ouvrages littéraires ; la première était son apanage : *vitam impendere vero.* Ses ouvrages étaient à lui, parce que nul homme n'a pu être mis à sa place ; mais on voulut lui contester son *Devin du Village* ; s'il eût menti une seule fois en face du public, l'apôtre de la vérité n'était en tout qu'un imposteur, et il perdait son premier droit à l'immortalité. Comment un tel homme eût-il pu forger et soutenir un tel mensonge ? J'ai examiné la musique du *Devin du Village* avec la plus scrupuleuse attention ; partout j'ai vu l'artiste peu expérimenté, auquel le sentiment révèle les règles de l'art.

Si Rousseau eût choisi un sujet plus compliqué, avec des caractères passionnés et moraux, ce qu'il n'avait garde de faire, il n'aurait pu le mettre en musique ; car en ce cas toutes les ressources de l'art suffisent à peine pour rendre ce

qu'on sent. Mais en homme d'esprit, il a voulu assimiler à sa muse novice, de jeunes amans qui cherchent à développer le sentiment de l'amour. Souvent gêné par la prosodie, il l'a sacrifiée au chant. L'avant-dernière syllabe du vers est brève, et il est impossible de la faire telle, sans nuire au chant. L'*e* muet du mot *songe*, tombe d'aplomb sur la meilleure note de la phrase musicale. C'est sans doute après avoir éprouvé les difficultés infinies que présente la langue française, et avoir bien senti qu'il ne les avait pas toutes vaincues, qu'il a dit : « Les Français n'auront jamais de musique ». Si j'eusse pu devenir l'ami de Rousseau ; si nous n'eussions pas trouvé des pierres dans notre chemin ; si Rousseau, en me voyant au travail, voyant avec quelle promptitude j'essaie tour à tour la mélodie, l'harmonie et la déclamation, pour rendre ce que je sens (je dis promptitude, car il ne faut qu'un instant pour perdre l'unité en s'appesantissant sur un détail), peut-être il eût dit alors : « Je vois qu'il » faut être nourri d'harmonie et de chants mu» sicaux, autant que je le suis des écrits des an» ciens, pour peindre en grand et avec facilité. »

Homme sublime, ne dédaigne pas l'hommage d'un artiste qui, comme toi, occupe ses loisirs, et s'essayant, par cet ouvrage, dans une carrière étrangère à ses vrais talens. Tu fus bien malheureux, mais ton ame sensible ne devait-elle pas pressentir à l'instant même de tes malheurs, que des larmes éternelles couleraient de tous les yeux pour te plaindre ? Que ne m'est-il permis de te dire : « O mon illustre confrère, tu reçus jadis un » outrage des musiciens que tu honorais, outrage

» que leurs successeurs désavouent avec indigna-
» tion ; puissent mon respect et mon admira-
» tion pour tes vertus et tes talens, expier un
» crime qui n'était que celui du temps (1) ! »

CÉPHALE ET PROCRIS,

Tragédie en trois actes, en vers, par Marmontel ; représentée à Versailles en 1773, et à Paris le 2 mai 1775.

Cet opéra fut donné l'année du mariage du comte d'Artois ; il n'eut qu'un médiocre succès, tant à Versailles qu'à Paris. Dans ce temps, il était reçu qu'excepté les chœurs et les danses, il ne devait point y avoir de mesure à l'Opéra. Si quelques vers de récitatif étaient expressifs, l'acteur y mettait la prétention dont un air pathétique est susceptible. Si les accompagnemens le forçaient à suivre un mouvement marqué, ce n'était qu'en courant après l'orchestre qu'il l'atteignait : il résultait de là un choc, un contre-

---

(1) Lorsque Rousseau fit répéter son *Devin du Village*, il témoigna son mécontentement aux exécutans : ceux-ci, pour se venger, le pendirent en effigie. Rousseau en fut instruit, et dit à ce sujet : « Je ne suis pas surpris qu'on » me pende, après m'avoir mis si long-temps à la ques-» tion. »

L'on ne peut imaginer quel esprit de travers régnait alors parmi les sujets de l'Opéra ; il subsistait encore lorsque je donnai *Céphale et Procris*. Fiers d'être applaudis par les partisans de l'ancienne musique, humiliés par la critique continuelle des gens de goût, ne sachant plus s'il fallait révérer ou abandonner leur antique idole, la fierté de l'ignorance et la dissimulation occupaient la place des talens et du zèle.

point, une syncope perpétuelle, dont je laisse à deviner l'effet.

On interrompit une des répétitions par le dialogue suivant, qui peut faire juger de l'état des choses.

L'ACTRICE, *sur le théâtre.*

Que veut donc dire ceci, monsieur ? Il y a, je crois, de la rébellion dans votre orchestre !

LE BATTEUR DE MESURE, *dans l'orchestre.*

Comment, mademoiselle, de la rébellion ? Nous sommes tous ici pour le service du roi, et nous le servons avec zèle.

L'ACTRICE.

Je voudrais le servir de même, mais votre orchestre m'interloque, et m'empêche de chanter.

LE BATTEUR DE MESURE.

Cependant, mademoiselle, nous allons de mesure.

L'ACTRICE.

De mesure ! quelle bête est-ce là ? Suivez-moi, monsieur, et sachez que votre symphonie est la très-humble servante de l'actrice qui récite.

LE BATTEUR DE MESURE.

Quand vous récitez, je vous suis, mademoiselle ; mais vous chantez un air mesuré, très-mesuré.

L'ACTRICE.

Allons, laissons toutes ces folies, et suivez-moi.

Les airs de danse obtinrent l'estime des danseurs. Le

Donne-la moi dans nos adieux....

ne fut connu qu'après avoir couru les sociétés.

Après les représentations de Paris, je proposai les changemens suivans :

LA VENGEANCE DE DIANE.

en trois actes.

Diane commençait la pièce par la réception d'une nymphe nouvelle ; elle appelait ensuite la Jalousie, lui faisait part de la désertion de Procris, séduite par le chasseur Céphale, et la chargeait de sa vengeance. C'était une leçon terrible pour la nymphe novice. Cette action, mêlée de danses et de pantomime, les chœurs des nymphes implorant Diane en faveur de Procris, auraient fourni un acte assez long, en préparant l'intérêt.

DEUXIÈME ACTE.

CÉPHALE, *seul.*

De mes beaux jours que le partage est doux !...

Je retranchais absolument le rôle de l'Aurore, qui produit une double action peu intéressante. Les hommes rassemblés n'aiment pas à voir une femme dédaignée, et cette femme est l'Aurore, plus belle que le jour. La Jalousie, déguisée en nymphe, aurait pris sa place ; ensuite Procris avec

Céphale auraient terminé le second acte, comme il est dans le poème.

Le troisième acte resterait tel qu'il est.

C'était la Jalousie qui s'emparait tour à tour de Céphale et de Procris, dans le second et le troisième acte.

De cette manière, l'action était une, et devenait plus forte et plus rapide. L'auteur ne voulut pas adopter ces changemens, et l'opéra n'a pas été joué depuis.

Gluck assista à deux de mes répétitions, à Versailles. La musique du troisième acte dut lui paraître aussi dramatique qu'elle l'est en effet. Si Gluck n'eût été qu'amateur désintéressé, il m'eût dit sans doute ce qu'un artiste consommé a le droit de dire à un jeune homme de trente ans :

« Le chant mesuré, tel que vous l'avez fait, » ne convient pas à vos acteurs ; il faut que votre » poète vous mette à même de jeter plus de cha- » leur et d'intérêt dans vos deux premiers actes ; » il faut qu'il retranche les airs auxquels il vous » a trop assujetti, et qu'il vous laisse le maître » de faire du chant mesuré quand il vous plaira : » alors vous choisirez les endroits qui sont sus- » ceptibles d'une musique telle qu'elle puisse » convenir à vos chanteurs. »

Mais Gluck préparait *Iphigénie en Aulide*, et il était plus naturel qu'il profitât de mes erreurs que de m'en tirer.

Je suis loin de croire que j'eusse fait une tragédie comme Gluck ; je suis entraîné vers le chant auquel l'harmonie sert de base, autant qu'il est lui-même commandé par l'harmonie expressive de son orchestre, à laquelle il joint un chant sou-

vent accessoire, ou ne faisant que la seconde moitié du tout.

Tel est l'empire de la nature : l'Italie fournit cent mélodistes et un harmoniste ; l'Allemagne tout le contraire.

Tous les génies italiens n'ont pu produire une ouverture telle que celle d'*Iphigénie en Aulide*. Toute la force du génie allemand ne nous présente pas un air pathétique aussi délectable que ceux de Sacchini. La France, offrant une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble devoir un jour produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire, ceux qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie unie à l'harmonie pour faire un tout parfait. Ils auront, il est vrai, tout emprunté de leurs voisins, ils ne pourront prétendre au titre de créateurs ; mais le pays auquel la nature accorde le droit de tout perfectionner peut être fier de son partage.

Le Français n'en est pas moins celui de tous les peuples qui a reçu de la nature le moins de dispositions pour la musique. Né dans un climat tempéré, il doit avoir les passions douces ; né vif, spirituel et galant, la danse et les disputes d'esprit doivent lui plaire ; tout ce qui l'occupe profondément le rebute.

Lorsque les gens de lettres, surtout les demi-savans, se disputent sur quelqu'objet, ne croyons pas que la cour, les jolies femmes, les petits-maîtres, soient sérieusement de la partie. Ce qu'on peut appeler le beau monde s'amuse de tout. Le sujet le plus grave est un motif de plaisanterie, ou le sujet d'une chanson.

Dès que Paris est resté trois mois sans révo-

lution, n'importe alors ou Lekain ou Jeannot ; il court où la nouveauté l'appelle ; et l'on ne sait distinguer s'il s'amuse davantage d'une chose ridicule, ou d'une chose digne d'admiration. Cependant, au milieu de mille frivolités, le temps met tout à sa place ; et si le Français actuel croit à peine qu'on ait eu la fureur des pantins, il aime à jamais les chefs-d'œuvre de Racine.

L'Italie, depuis long-temps, veut en vain le séduire par ses chants toujours tendres et mélodieux ; l'Allemagne veut en vain le subjuguer par ses accords nerveux ; trop énergique encore pour craindre la séduction de l'Italie, trop faible pour adopter des accords qui le blessent, le Français danse, en attendant qu'il ait adopté, de l'un ou l'autre de ses voisins, la portion qui lui est propre, et qu'il ne peut recevoir que de la main des graces, du plaisir et du bon goût.

L'on verra dans la suite de cet ouvrage, combien la musique du jour, la musique bruyante, qu'on peut appeler révolutionnaire, est loin de celle qui est propre au caractère du Français ; preuve incontestable qu'en tout pays la musique suit les mœurs.

LES MARIAGES SAMNITES,

Drame en trois actes, en vers (1), par Durosoy ; donné aux Italiens, le 22 juin 1776.

L'auteur de ce poème reçu avec acclamation

(1) Il était d'abord en prose, et c'est ainsi qu'il a été gravé.

par les comédiens vint m'offrir son ouvrage (1) ; je n'eus pas besoin de lui dire que j'avais travaillé jadis sur le même sujet, il le savait ; il me pria seulement de lui laisser lire l'ancien poème des *Mariages Samnites* ; après quoi, il remarqua que le fond des deux ouvrages était absolument le conte de Marmontel, mis en action ; que les situations étant partout les mêmes, ma musique pouvait servir, et que je n'avais que peu de morceaux à faire pour le rôle d'Eliane, qui était de son invention. Je lui laissai donc parodier ma musique, après quoi je fis une revue générale de l'ouvrage pour rendre la prosodie plus exacte (2). Cet ouvrage ne réussit point ; peut-être que le préjugé y contribua : les spectateurs ne voulurent pas s'habituer à voir sous le casque, les acteurs qu'ils voyaient chaque jour dans des rôles comiques.

Les comédiens durent-ils être offensés de ce jugement ? Non, car je suis sûr que Préville lui-même, paraissant sur la scène en guerrier héroïque, causerait des envies de rire, que son grand talent ne pourrait réprimer. Dans les provinces cet inconvénient ne subsiste point, parce

---

(1) Le premier poème des *Mariages Samnites* avait été refusé unanimement, et il était bien écrit. Pourquoi le second fut-il accepté ? l'auteur venait de donner *Henri IV* ou la *Bataille d'Ivri*, qui avait eu du succès. Les comédiens ont ordinairement trop de confiance dans l'auteur qui vient de réussir, et trop de défiance s'il n'a pas réussi.

(2) Lorsque les poètes parodient, ils croient qu'un vers de huit syllabes doit remplacer un vers de huit, et ainsi des autres ; cependant, comme les notes expressives doivent rencontrer les bonnes syllabes, rien n'est moins sûr que leur calcul.

que l'on y est accoutumé de voir paraître successivement le même homme, dans la tragédie, la comédie et l'opéra comique. Aussi cette pièce, dont je ne fais cependant pas l'apologie, y a été souvent représentée. J'ai toujours cru qu'elle aurait eu du succès à Paris, si l'auteur avait mis en opposition au rôle de la fière Eliane, un rôle de la petite fille espiègle, qui aurait eu bien des naïvetés à dire sur la manière dont les Samnites traitaient l'amour. Sans cela il n'y a point de contraste dans cet ouvrage.

Les arts n'existent que par les contrastes ; mais il ne faut pas que l'artiste montre l'intention de les faire, car alors il devient maniéré ; par exemple, plusieurs phrases alternatives, douces et fortes, deviennent monotonie et ne forment point opposition réelle, parce que leur retour symétrique l'a détruite. La nature est une, et nous offre cependant mille contrastes dans toutes ses parties ; c'est elle qu'il faut imiter.

MATROCO,

Drame burlesque, en quatre actes, en vers, par Laujeon ; représenté à Fontainebleau l'année 1777, et à Paris le 23 février 1778.

J'avais peu d'envie de mettre en musique ce poème bien écrit, mais rassemblant, sans intérêt, toutes les métamorphoses, les combats de nains, de géans, enfin les forfanteries de tous les romans de la chevalerie. La musique y faisait à chaque instant épigramme, et l'épigramme sortait d'un air de vaudeville, telle qu'on peut en

voir l'imitation dans *Renaud d'Ast.* L'ouverture était composée d'airs connus et parlans, qui expliquaient le sujet de la pièce.

Le premier air de Matroco disait :

Ah quel songe affreux ! Mais, quand j'y songe,
Pourquoi m'alarmer d'un songe ?

L'orchestre jouait l'air connu sous ces paroles :

Ah ! ce sont vos rats,
Qui font que vous ne dormez pas.

Toute la pièce était composée dans ce genre. Les musiciens sentirent combien de difficultés j'avais eu à vaincre pour former un ensemble de ces anciens airs et d'une musique nouvelle ; mais qu'espérer d'un pareil travail ? qu'espérer de cette manière de composer en logogriphes ? Les airs connus de nos vaudevilles sont presque tous triviaux, et il aurait fallu faire un rapprochement tel qu'ils ne fissent qu'un seul corps avec des airs noblement exagérés. Le succès d'une production de ce genre sera toujours, selon moi, presque impossible. Lorsque l'air d'un vaudeville se présente naturellement pour faire épigramme dans quelques situations comiques, je consens que le compositeur l'adopte ; mais je suis assuré qu'une pièce entière et en quatre actes, composée dans ce genre, est un délire d'imagination capable d'user les facultés intellectuelles d'un artiste. Dans une telle pièce, tout doit être boursouflé et gigantesque, puisque les personnages sont tels ; des mœurs à rebours du bon sens doivent être peintes de même par le musicien. Cet ouvrage était original ; et, malgré son peu de succès, il ne peut diminuer en rien la

réputation de l'élégant auteur d'*Eglé* et de l'*Amoureux de quinze ans*. Peut-être que la singularité du sujet aurait inspiré à d'autres compositeurs des ressources plus heureuses que je n'en trouvai dans mon talent ; mais j'aime mieux apprendre aux jeunes artistes à se défier de tout sujet hors de nature. Je fis cet opéra pour la cour, et par complaisance : il fut joué à Paris malgré moi, et la flamme a dévoré cette production monstrueuse, en expiation de l'atteinte que j'avais donnée au bon goût.

Le spectacle se terminait par cette marche conforme à la pièce.

Un musicien, homme d'esprit (Rodolphe), trouva plaisant qu'une autre marche du même opéra fût exécutée dans le mode majeur, lorsque les guerriers croyaient voler à la victoire ; et qu'ensuite, étant vaincus, ils s'en retournassent tristement sur la même marche exécutée dans le mode mineur.

LE JUGEMENT DE MIDAS,

Comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, par d'Hele ; représentée sur le théâtre de la Comédie italienne, le 27 juin 1778.

Des poèmes écrits par le même auteur, fussent-ils toujours bien faits, bien écrits et de genres différens, ne me semblent pas moins présenter un écueil au musicien. Chaque écrivain a sa manière d'écrire qu'il lui serait difficile de déguiser, s'il voulait le faire, et qui est bien aisée à reconnaître, lorsqu'il laisse couler sa plume au gré de

ses pensées. Le musicien qui subit la même loi, doit se varier plus aisément en composant sur les paroles de différens auteurs. J'admirerais davantage la fécondité d'un symphoniste que celle d'un compositeur dramatique ; le premier tire ses idées du néant, ou d'un sentiment vague ; le second les trouve dans les paroles qu'il exprime. Le premier, il est vrai, a la liberté de créer au gré de son imagination : tout est bon s'il forme un bel ensemble ; mais le compositeur dramatique est assujetti au genre, à l'action, à la prosodie qui lui défend souvent une note d'expression qui donnerait la vie à un trait de chant. Toutes ces difficultés rendent son travail plus important. En s'unissant avec la parole, il peint d'après nature, sa production est immuable comme elle ; tandis que le langage de la symphonie est vague comme le sentiment qui l'a produit. Je parlerai dans un autre article du mérite réel des bonnes compositions instrumentales, et de la manière dont on pourrait les faire tourner au profit de l'art dramatique.

D'Hele me fut adressé par Suard : il me le recommanda comme un homme de beaucoup d'esprit, qui joignait à un goût très-sain, de l'originalité dans les idées. Cet Anglais, que la perte de sa fortune avait engagé à venir cacher son indigence à Paris, et qui savait parfaitement notre langue, s'appelait Hales, que les Anglais prononcent comme héles ; nos journaux ont transformé ce nom en celui de d'Hele, sous lequel cet écrivain est connu. Il me lut les poèmes du *Jugement de Midas* et de l'*Amant jaloux* ; il manquait, il est

vrai, quelque chose à la charpente du dernier. Il avait conduit sur la scène un vieillard asthmatique, tuteur d'Isabelle, lequel ne pouvait dire un mot sans tousser, ce qui ne l'empêchait cependant pas d'être très-amoureux de sa pupille. Il prit enfin le parti de retrancher cet épisode. Les morceaux destinés à être mis en musique, de l'une et l'autre de ces pièces, étaient écrits en prose, mais d'un style si clair, qu'il n'y manquait que la rime. Il me disait qu'un vers lui coûtait plus qu'une scène. Nous choisîmes Anseaume, secrétaire de la Comédie italienne, pour versifier la partie lyrique du *Jugement de Midas*. Cet ouvrage étant achevé, resta deux ans dans mon portefeuille. Même en lisant le poème, on ne voulait pas croire qu'un Anglais fût en état de faire une bonne pièce française ; celle-ci me fut renvoyée de la cour, où elle fut condamnée, et les comédiens qui l'avaient reçue, attendaient, sans se presser, que son tour arrivât (1).

J'en parlai chez madame de M*** : le duc d'Orléans voulut l'entendre, et le chevalier de B*** en fit la lecture avec autant de chaleur que si l'ouvrage eût été le sien.

Il fut représenté chez cette dame ; les acteurs de la Comédie italienne y vinrent, et ne furent

---

(1) Lorsqu'une pièce était agréée par les premiers gentilshommes de la chambre, et qu'elle avait été jouée à la cour, elle avait le droit de passer incontinent à Paris, et presque toutes les miennes ont été dans ce cas. Sans cet avantage, les pièces (de même qu'aujourd'hui) n'étaient données que suivant la date de leur réception.

pas plus prévenus en faveur de l'ouvrage. Madame de M*** avait rempli le rôle de Chloé avec autant de grace que de naturel ; mais plusieurs rôles avaient été joués et chantés comme ils le sont ordinairement en société.

On parla, dit-on, avec peu d'estime de cette représentation à une séance de l'Académie française ; le jugement de l'orateur se répandit dans le public ; d'Hele le sut, et lui dédia le *Jugement de Midas*, dans une épître très-plaisante que j'eus bien de la peine à lui faire supprimer.

On donna enfin cette pièce à Paris : l'assemblée était peu nombreuse, mais chacun sortit content du spectacle, excepté les clercs de procureurs, sans doute, car le lendemain je reçus ce billet imprimé :

« Messieurs les clercs de procureurs vous invi-
» tent à venir siffler demain la seconde représen-
» tation du *Jugement de Midas*, dans laquelle
» pièce ils se trouvent insultés. »

La seconde représentation fut en effet un peu orageuse ; mais les clercs perdirent leur procès.

Cet opéra fut la satire la plus mordante contre l'ancienne musique, ou pour mieux dire, contre la manière traînante dont on la chantait. Si cette triste psalmodie, aujourd'hui reléguée dans quelques coins du marais, n'était nécessaire pour l'exécution des rôles de Midas et de Marsyas, il serait inutile de dire qu'il faut :

1° Chanter les airs très-lentement et sans mesure ;

2° Faire de longues cadences tant qu'on en trouve l'occasion (1) ;

3° Des ports-de-voix bien appuyés ;

4° Des martellemens bien longs ;

5° Chevroter les roulades.

Prenez avec cela une physionomie presque riante, même dans les airs tristes ; tirez toute l'expression de la mâchoire inférieure, que vous avancerez un peu pour vous donner un certain air bancal, et vous chanterez le vieux français comme du temps des Rebel et Francœur.

L'abbé Arnaud disait aux peintres : « Ne peignez pas le soleil ». Je voudrais dire à mon tour aux musiciens : « Ne faites pas chanter Apollon ni Orphée ». Les auditeurs sont trop prévenus en faveur de ces illustres personnages de la Fable. Les prodiges que décrivent les poètes sont un écueil infaillible pour celui qui croira exécuter en chant ce que leur imagination brillante a décrit. Il est en effet bien plus aisé de raconter des miracles que de les mettre en action.

La colère d'Achille, décrite par Homère, nous transporte dans le camp des Grecs. On frissonne aux cris de ce héros formidable. En est-il ainsi, par exemple, de la colère d'Achille, exprimée en musique dans l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck ! L'air que chante le héros est une espèce de marche

(1) Je crois que l'origine de la cadence ou trille nous vient par ancienne tradition des organistes, qui, de tous les temps, pour avertir les chantres du chœur, font un battement de plusieurs sons sur l'avant-dernière note du verset.

assez commune, dont le chant pourrait s'adapter également à toutes sortes de fêtes. Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite du tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'impossibilité d'atteindre la vérité ; et sagement il s'est abstenu de vains efforts, qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but.

Lorsque j'entendis, à la première répétition, l'air d'Apollon,

> Doux charme de la vie.
> Divine mélodie,....

je ne pus m'empêcher de dire que cet air me paraissait triste et insuffisant pour le dieu de l'harmonie, et je me confirmai de plus en plus dans cette opinion. A la seconde répétition, d'Hele avait ajouté quelques mots à la prose qui précède cet air, et faisait dire à Apollon : « Je suis d'une lassitude et d'une tristesse !... » — Fort bien d'Hele, lui dis-je, je vous remercie. — L'auteur des paroles sentant que je n'avais pu atteindre à la sublimité d'Apollon, s'efforçait, en homme d'esprit, de le rabaisser jusqu'à moi. Lorsqu'Orphée veut forcer le Ténare, l'air de Gluck ne satisfait pas davantage les spectateurs, qui attendent un prodige inoui en musique ; cet air paraît froid, et le serait effectivement, si les démons ne le réchauffaient par leurs cris. Ce sont donc les diables qui opèrent fortement sur les spectateurs, et non Orphée : il fait naître, il est vrai, les oppositions qui frappent ; mais ne devrait-il pas frapper lui-même pour être acteur principal ?

Dans les finales du *Jugement de Midas*, il était difficile de créer un ensemble, en conservant tout à la fois l'ancienne musique française faisant épigramme, le vaudeville, et la musique de la pièce.

Qu'on ne croie pas que ce que je dis actuellement soit contradictoire avec ce que j'ai dit ci-devant en parlant de la musique de *Matroco*. Ici tout est de nouvelle création, ce qui donne à l'artiste la facilité de former un ensemble. Dans *Matroco*, les airs de vaudevilles sont donnés, et doivent être conservés sans altération. C'est comme une tête antique trouvée sous des ruines, pour laquelle il faut reproduire un corps.

Les amateurs de l'ancienne musique me surent gré de n'avoir pas cherché à la dénigrer en la faisant mauvaise. On peut sentir en effet que l'air de Marsyas,

Amans qui vous plaignez,....

exécuté par un bon chanteur et sans charge, est naturel et très-expressif. Le ridicule en appartient tout entier à l'exécution forcée. Je suis persuadé même qu'un air pathétique de Buranello ou de Jomelli, chanté sans mesure, et revêtu d'accompagnemens de l'ancienne facture, serait de la vraie musique française ; et que, par la même raison, des chants choisis de Lully et de Rameau, ornés d'accompagnemens de la bonne école, et surtout chantés par d'habiles artistes, seraient de la bonne musique de tout pays, à l'exception de quelques finales et de

l'abus de ces tournures qu'on nomme rosalies (1).

C'est à l'occasion des différens succès du *Jugement de Midas*, que Voltaire fit ce quatrain que me donna sa nièce, Madame Denis :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles ;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

L'AMANT JALOUX,

Comédie en trois actes, paroles de d'Hele (2), représentée à Versailles le 20 novembre 1778, et à Paris le 23 décembre de la même année.

Plus on travaille et plus on tourmente son imagination, plus il est difficile de poursuivre sa carrière. Il est douloureux de n'acquérir l'expérience qui mûrit le jugement, qui établit l'ordre dans les idées, qui sait faire beaucoup avec peu de chose, qu'en perdant cette fraîcheur, cette facilité que donne l'abondance même des idées. On dira peut-être qu'il faut conserver par écrit celles qui, rejetées à présent, peuvent devenir précieuses pour l'avenir. Je ne conseille à personne de faire ce magasin ; je crois que l'imagination se nourrit des idées qu'on écarte, en attendant qu'elles conviennent à un autre sujet ;

---

(1) J'ignore l'étymologie de ce mot. Est-ce le nom de l'auteur qui les a le premier employées ? est-ce celui de l'actrice qui les a mises jadis à la mode ?

(2) La partie lyrique a été versifiée par Levasseur, ancien capitaine de dragons.

mais les écrire serait en débarrasser la mémoire et par conséquent l'appauvrir.

Les fibres du cerveau conservent long-temps les impressions que le sentiment a produites ; et quoiqu'elles semblent éteintes, soyons sans inquiétude : dès qu'un sujet analogue les rappellera, vous serez sûr alors qu'elles ne se représenteront que pour se placer mieux que la première fois, puisque c'est au sentiment qui vous domine qu'elles devront une seconde existence, que l'on pourrait regarder comme une résurrection. Qui ne se rappelle d'avoir senti l'inquiétude que donne un sentiment presque évanoui, mais dont il reste cependant assez pour exciter le regret de l'avoir perdu ? Voici l'expédient dont je me suis servi pour me rappeler, avec pleine intelligence, un trait de chant presqu'oublié. Si je puis me souvenir dans quelle situation physique ou morale j'étais alors ; si, par exemple, j'étais à la campagne, travaillant, un beau jour d'été, seul dans ma chambre, jouissant d'une perspective agréable ; si je puis, dis-je, me rappeler qu'en une semblable situation j'ai créé un trait de chant que j'ai perdu ensuite, c'est en me transportant en réalité ou en idée, dans un lieu de même aspect, que je suis certain de trouver le trait que je chercherais peut-être en vain dans tout autre lieu. D'autres que moi ont éprouvé sans doute que l'on retrouve, même involontairement, les idées qui semblent perdues, lorsque l'ame est affectée ainsi qu'elle l'était à la première création.

Quand l'esprit cherche à produire, il m'a semblé n'avoir que deux manières d'opérer.

Si vous ne trouvez que des idées anciennement

conçues pour rendre ce que vous sentez actuellement ; s'il vous semble que ce n'est qu'au défaut d'idées plus intimes à votre sujet que vous vous servez des anciennes, vous ne ferez qu'une production médiocre. Mais si, tel que la Fable nous dit que Minerve sortit du cerveau de Jupiter, votre sujet présent réveille tout-à-coup une idée dans votre imagination, et que, sans retranchement, sans amplification, ni modification quelconque, vous sentiez ce sujet clairement expliqué, c'est alors qu'un mouvement de satisfaction vous dit que vous ne pouvez mieux faire. Ce sentiment intérieur est une inspiration qu'il ne faut pas combattre ; car après avoir résisté, il se laisse vaincre, et c'est toujours au préjudice de nos productions. Quoique je n'aie pas dit la centième partie de tout ce qu'on pourrait dire sur le chapitre des idées, parce que je crois qu'il est bon d'être sobre lorsqu'on traite de pareilles matières, et qu'il est prudent de ne pas trop tendre le fil qui nous guide dans ce labyrinthe métaphysique, l'on doit penser que c'est de la situation où j'étais en faisant l'*Amant jaloux*, que j'ai voulu parler. L'abondance des idées ne me gênait plus, et j'adoptais sans décision, celles qui se présentaient à mon imagination, soit qu'elles fussent d'ancienne date, ou que les paroles les fissent naître.

La seule inquiétude qui reste lorsqu'on a beaucoup travaillé est de se rappeler si les traits qui s'offrent à l'esprit ont déjà été employés dans quelques ouvrages ; une personne tierce le sait souvent mieux que nous, et peut être d'un grand secours.

On a observé, sans doute, que le petit air *pizzicato*, qui est au milieu de l'ouverture, indique d'avance la sérénade que Florival donne, au second acte, à la prétendue Léonore ; mais on n'a peut-être pas remarqué que les couplets

Tandis que tout sommeille,....

peuvent être chantés sur ce même air.

La première ariette,

Qu'une fille de quinze ans,

était difficile à ponctuer en musique ; voyez combien de vers il faut chanter en ne faisant que le repos de virgule : quoique la dernière note de la phrase soit tonique, ce repos n'est que d'une virgule, parce que cette note n'a pas été précédée de la dominante qui marquerait essentiellement le repos final.

C'est la saison de la tendresse,

est un repos sur la dominante elle-même, ce qui fait, en musique, exactement les deux points.

Lorsqu'on répète un vers, il n'y a pas de mal, je crois, surtout dans un cas semblable à celui-ci, de faire le repos de virgule d'abord, et puis le repos final la dernière fois. C'est comme si l'on disait avec indécision,

Oui, j'irai vous voir.....

et puis affirmativement,

Oui, j'irai vous voir.

De même,

C'est le printemps de la jeunesse...
Oui, c'est le printemps de la jeunesse.

L'endroit qui me paraît le mieux saisi dans l'air suivant,

Plus de sœur, plus de frère.

est la suspension menaçante après ces vers :

Mais si quelque confidente
Malicieuse, impertinente,
Cherchait à tromper mon attente...

Les deux notes suivantes que fait l'orchestre en montant par semi-tons, expriment la mine que doit faire Lopez ; j'aurais pu lui faire chanter ces deux notes sur une exclamation *oh* ! mais le silence est plus éloquent.

A propos de silence, je me rappelle qu'étant un jour au spectacle de Bruxelles où j'écoutais la *Fausse Magie*, j'entendis un trait de flûte semblable au ramage du rossignol, qui avait été mis par l'illustre docteur qui battait la mesure. C'est à l'endroit du duo des Vieillards,

Vous ? — Moi. — Vous qu'elle aime ? — Oui, moi.

Le repos total après ces mots, qui veut dire : Je reste stupéfait, est, je crois, bien senti. Cependant la flûte faisait un fort beau ramage pour occuper le repos que j'avais indiqué, ensuite le chanteur disait :

C'est à quoi l'on ne s'attend guère.

Il semblait parler du trait de flûte.

J'ai remarqué assez généralement que les mouvemens indiqués pour chaque morceau de musique s'exécutent plus lentement vers le nord de la France, et plus vivement dans les provinces méridionales. Il ne faut pas croire cependant

que plus on avancera dans les pays chauds, plus les mouvemens seront accélérés.

On exécute plus lentement à Rome qu'à Paris ; et sans doute plus lentement encore dans les régions brûlantes ; mais on ralentira toujours, je crois, en approchant vers le nord. Dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, les extrêmes produisent les mêmes effets ; l'extrême chaleur du climat donne la faiblesse, comme la congélation produit la stupidité.

Un homme respectable, de mes amis, Godefroi de Viltaneuse, amateur zélé des beaux-arts, me parlait, depuis dix ans, d'établir un rhythmomètre propre à fixer, d'une manière invariable, les mouvemens en musique, lorsqu'un prospectus nous annonça l'exécution de cette mécanique.

Mais est-il nécessaire ce rhythmomètre ? Ne convient-il pas plutôt de laisser prendre à chaque peuple, à chaque province, le mouvement vif, tempéré ou lent, que lui inspire son naturel ? Je suis sûr que, même en fixant les mouvemens de chaque morceau de musique sur les vibrations déterminées du pendule, chaque pays d'une température différente n'en tiendrait pas compte, et irait toujours selon son allure.

On n'exécute plus ni Lulli ni Rameau dans les vrais mouvemens, disent nos vieillards ; cette altération a plusieurs causes. Si l'on précipite la mesure de certains morceaux, c'est parce qu'aujourd'hui l'on a plus de connaissances et plus d'exécution en musique ; c'est parce que l'on comprend rapidement ce que jadis on ne concevait que lentement. L'imagination se précipite lorsqu'elle agit sans obstacles. On nous dit encore

que Lulli faisait débiter son récitatif ; et qu'après lui, c'est-à-dire, il y a vingt ou trente ans, on le prolongeait indéfiniment. Ce n'est plus par la raison que je viens d'indiquer, que ce changement a eu lieu ; c'est parce que les chants italiens sont alors parvenus en France, et que les chanteurs français cherchant la mélodie où il n'y en avait que très-peu, se sont avisés de chanter et d'orner leur récitatif de tous les agrémens qui ne convenaient qu'au chant mesuré.

« Dans les pays froids, on aura peu de sensibi-» lité pour les plaisirs, dit Montesquieu : dans les » pays tempérés elle sera plus grande ; dans les » pays chauds, elle sera extrême. Comme on » distingue les climats par les degrés de latitude, » on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par » les degrés de sensibilité. J'ai vu les opéras » d'Angleterre et d'Italie : ce sont les mêmes » pièces et les mêmes acteurs ; mais la même » musique produit des effets si différens sur les » deux nations, l'une est si calme et l'autre si » transportée, que cela paraît inconcevable. »

Si des musiciens anglais, avec leur calme, eussent exécuté les opéras de l'Italie, on ne doit pas douter que, pour assimiler cette musique à leur caractère, ils n'en eussent, avec raison, ralenti les mouvemens.

Le trio

Victime infortunée,

dont j'ai déjà parlé, est un morceau heureux, en ce que l'abondance des objets qu'il fallait peindre

n'a pas obscurci le dessein général (1). En voulant tout exprimer, souvent l'on exprime trop ; et rien de plus humiliant pour l'artiste, que de produire un morceau très-froid, précisément pour y avoir voulu mettre beaucoup de chaleur ; rester au-dessous de son sujet serait préférable. En n'exprimant point assez, la musique reste au-dessous des paroles, qui semblent exiger davantage ; et en exprimant moins encore pour conserver un plan unique, ce n'est alors qu'une symphonie vague où le chant n'est qu'accessoire.

Les poètes italiens n'ont jamais donné de longs récits à mettre en musique : six ou huit vers que le musicien chante d'abord d'une manière simple, et qu'il répète ensuite avec plus d'énergie, me semblent la bonne manière de faire ces sortes de récits :

Victime infortunée,
Vers l'autel entraînée,
Je cédais à ma destinée,
Et je ne demandais, hélas !
Que le trépas.

Ce chant n'est qu'une plainte ; les trois notes en *forte* de l'accompagnement, expriment, si l'on veut, les cloches qui annoncent le funeste hy-

(1) J'avertis, une fois pour toutes, qu'en parlant d'un morceau de musique heureusement trouvée, c'est autant au hasard, à la fortune du moment, que je l'attribue, qu'à la réflexion, qui n'appartient qu'à l'homme. Dire donc, « Je fus heureux cette fois », c'est faire l'aveu qu'on ne l'a pas toujours été ; il serait par conséquent injuste d'accuser d'amour-propre l'artiste de bonne foi qui, pour l'utilité de l'art, entre dans l'analyse de divers morceaux de ses ouvrages qui lui paraissent mériter quelque attention.

ménée d'Isabelle, ou la force qui commande à la faiblesse. Le contraste de la situation est rendu par la douceur du chant et les *forte* de l'orchestre :

Quand tout-à-coup une voix inconnue....

La voix qui crie est dans les bassons et le cor. N'est-ce pas jouer sur le mot ? n'est-ce pas une intention de mauvais goût ? Non : et voici, à ce que je crois, la règle pour juger ce point délicat qui se présente si souvent dans la musique déclamée : il faut d'abord que la clarté se trouve dans le chant et dans le dessein des accompagnements ; il n'y a jamais de raison d'exclure cette règle, à moins qu'on ne peigne le chaos.

Voyez ensuite si le trait ou la note qui rend l'expression est nécessaire à l'harmonie, à la mélodie et à l'effet général : si vous pouvez l'ôter sans y perdre, c'est une preuve de surabondance, et il faut dans ce cas retrancher quelqu'autre chose, pour rendre nécessaires les notes qui concourent à l'expression. Le vers

Je suis Français.....

est exprimé, je crois, comme il devait l'être. Il faut toujours supposer de l'esprit aux personnages qu'on fait chanter, à moins qu'on ne peigne des imbéciles. Isabelle parle d'un Français, elle devait employer un grand intervalle. Si elle avait dit : Je suis Anglais, je ne l'aurais pas dit de même. Je suis Italien, voulait encore une expression différente. Le Français est impétueux, l'Anglais est modéré, mais avec autant d'énergie.

Ah ! que j'aime ce Français !....

Ce petit trio fait voir que le danger n'existe plus : il sépare heureusement, comme je l'ai dit, les images effrayantes qui auraient été trop rapprochées.

Mais quoi ! vous aggravez l'outrage !....

Ces deux vers mis en récit indiquent une suspension dans l'action.

Alors avec fureur
Il court briser ma chaîne....
Je vole vers ces lieux.

Je ne me serais pas permis la petite roulade sur *vole*, si Isabelle n'eût été hors de danger ; c'est pour l'indiquer encore que je l'ai mise.

Quelle reconnaissance !....
Ce n'est point de la reconnaissance !
Un sentiment plus doux
Sera sa récompense.

Le temps de menuet est bien employé ici ; le menuet est une danse d'origine française : c'est la première danse qui ouvre les festins de noces, c'est l'épithalame tacite d'Isabelle et de son amant.

Je regarde la finale qui termine cet acte, comme une des meilleures que j'aie faites ; elle est variée sans profusion, et d'un caractère vrai.

Vous qui rebutez les galans...

est le motif de l'air

Qu'une fille de quinze ans....

c'est une manière fine de reprocher à la soubrette sa mauvaise foi, en se servant de ses accens.

L'air de bravoure qui commence le second

acte, n'est pas celui que d'Hele ni moi avions destiné à cet endroit : l'ancien air n'était qu'en demi-caractère, comme

Si quelquefois tu sais ruser, (de l'*Ami de la maison*).

et c'était celui qui convenait à la situation ; mais l'envie de faire briller le plus bel organe que la nature forma jamais ; l'envie de contenter la plus douce, la plus honnête, la moins capricieuse des actrices, madame Trial, nous fit consentir à ce contre-sens dramatique, que les journaux nous reprochèrent avec raison.

On n'imaginera pas que l'espèce de dicton que chante Lopez,

Le mariage est une envie....

m'a plus tourmenté qu'aucun morceau de cette pièce. Je ne savais qu'en faire ; vingt fois je projetai d'en demander la suppression à l'auteur. Ces paroles ne pouvaient comporter qu'un air trivial, une espèce de vaudeville qui n'aurait eu aucun rapport avec le reste de la partition. Mais la fin du couplet

Mais ce serait une folie....

et la scène placée en Espagne, me suggérèrent l'idée de faire un air chantant, qui eût pour accompagnement l'air des folies d'Espagne, de Corelli (1). L'intention fut sentie dès la première fois par le public.

---

(1) A-t-on remarqué que le début du *Stabat* du divin Pergolèze suit les modulations des folies d'Espagne ?

Il est inutile de faire l'éloge de la comédie de l'*Amant jaloux* ; le public n'a cessé, depuis que cette pièce est au théâtre, de la regarder comme le modèle des pièces de ce genre. Tout y est en opposition, et bien ordonné. Un jaloux fougueux avec Léonore, douce, tendre et indécise ; un Lopez, homme d'ordre, comme sont les bons négocians, avec une soubrette dégourdie ; un jeune Français bien vif, avec Donna Isabelle qui a toute la gravité espagnole. Chaque acte amène d'ailleurs une situation remarquable. Au premier, la fuite d'Isabelle, après s'être cachée dans le cabinet ; au second, la sérénade de Florival ; au troisième, la scène du jaloux, qui trouve Florival dans le jardin, et le père arrivant en bonnet de nuit pour les séparer : les équivoques sont d'ailleurs si adroitement placées dans le courant du dialogue, que l'esprit est toujours occupé agréablement.

L'*Amant jaloux* tomba à la répétition générale que l'on en fit à Versailles, le jour même de la première représentation. L'on était si sûr de sa chute, qu'on ne fut occupé qu'à m'en consoler pendant le dîner du premier gentilhomme de la chambre, où j'étais : je le priai d'aller demander au roi la permission de commencer le spectacle par cette pièce, au lieu de Rose et Colas, où Cailleau venait encore quelquefois recueillir de nombreux applaudissemens après sa retraite.

Le roi y consentit, et je fis changer les décorations à cinq heures passées. Le sort de l'*Amant jaloux* changea à la représentation : j'avoue que cette transition d'une chute parfaite à un plein succès, pendant un si court intervalle, fut pour

d'Hele et pour moi un moment délicieux. Que de réflexions ne peut-on pas faire sur les révolutions qu'éprouve un ouvrage avant qu'il ait été représenté et jugé ! sur l'incertitude où sont les auteurs qui peuvent le plus compter sur leur expérience !

Racine est mort sans avoir joui du succès d'*Athalie* ; qui sait s'il ne s'est pas repenti d'avoir fait son chef-d'œuvre ?

LES ÉVÉNEMENS IMPRÉVUS

Comédie en trois actes, paroles de d'Hele ; représentée à Versailles le 11 novembre 1779, et à Paris le 13 du même mois.

Cette comédie d'intrigue est la dernière qui soit sortie de la plume de l'auteur du *Jugement de Midas* et de l'*Amant jaloux*. J'ai dû regretter plus que personne un talent aussi précieux. Si la mort n'eût enlevé à la fleur de l'âge un des hommes de ce monde qui avait le plus de justesse dans les idées, et qui éclaircissait le mieux celles des autres, plusieurs ouvrages, sans doute, auraient suivi de près ceux que j'ai cités.

D'Hele avait passé sa jeunesse au service de la marine anglaise, où vraisemblablement les excès des liqueurs fortes, et surtout un accident dont il m'a rendu compte, avaient affaibli sa poitrine. Etant à bord, il s'enivra de punch avec quelques officiers ; son altération fut si grande pendant la nuit, qu'il porta à sa bouche une bouteille d'eau-forte, que le roulis du vaisseau avait amenée au-

près de lui. Il vivait très-sobrement à Paris ; tous les goûts, toutes les passions semblaient s'être anéantis chez lui pour ranimer celle de l'amour. Une femme de Paris lui dissipa le reste de sa fortune ; c'est alors qu'il s'occupa du théâtre, et qu'il fréquenta assidument le café du Caveau au Palais-Royal. D'Hele parlait peu, mais toujours bien ; il ne se donnait pas la peine de dire ce que l'on doit savoir, et il interrompait les bavards, en disant d'un ton sec : c'est imprimé. Lorsqu'il approuvait, c'était d'un léger coup de tête ; si on l'impatientait par des bêtises, il croisait ses jambes en les serrant de toutes ses forces, il humait du tabac, qu'il avait toujours dans ses doigts et regardait ailleurs. Le jugement qu'il portait des pièces nouvelles était irrévocable : et c'était d'après les conjectures qu'il formait sur les affaires politiques, que les nouvellistes ouvraient souvent des paris. Je n'examinerai pas si, après avoir parcouru le cercle immense des connaissances humaines, l'homme qui a l'habitude de réfléchir et de penser juste peut être heureux. Je croirais assez que les préjugés, les folies humaines, les prétentions des sots, affectent plus désagréablement l'homme d'esprit, qu'il ne tire de consolation de ses propres lumières ; car, si parmi des hommes insatiables, ambitieux, et aspirant au même but, la possession des uns doit être la privation des autres, la somme des maux surpasse celle du bien, et malheur à celui dont l'esprit fin et subtil sait le mieux lire au fond des cœurs. Il est aisé de croire que d'Hele exigeait des hommes la précision d'esprit qu'il avait lui-même, et qu'on remarque dans ses pièces. Il n'inventait

point (1) ; mais il était peu de choses qu'il ne pût perfectionner. Il était lent dans ses productions : je ne dirai pas qu'il fût paresseux, on ne peut l'être en réfléchissant toujours : mais il avait au fond du cœur, cette voix terrible, et consolante cependant, qui crie mille fois *non*, avant de dire *c'est bien.*

Beaucoup de gens l'ont cité, et le citent encore comme un modèle d'ingratitude ; mais je crois qu'absorbé dans ses idées, il n'oubliait ses bienfaiteurs, que parce qu'il aurait lui-même oublié ses bienfaits. Forcé de se battre avec l'homme qui l'insulte, après lui avoir prêté de l'argent qu'il ne peut rendre, d'Hele lui fait sauter son épée, et lui dit avec tout le flegme anglais : « Si je » n'étais votre débiteur je vous tuerais ; si nous » avions des témoins je vous blesserais ; nous » sommes seuls je vous pardonne. »

Peu de temps après, je lui envoyai une somme d'argent de la part du duc d'Orléans, chez qui j'avais donné le *Jugement de Midas* : il ne répondit pas à mon billet, il dit à mon domestique : *C'est bon.* Après l'avoir rencontré vingt fois, je lui dis enfin : Vous avez sans doute reçu... — Oui, me dit-il : et je ne fus pas étonné qu'il n'y ajoutât pas un mot de remerciement.

Il m'écrivit ce billet à six heures du matin, le jour de la première représentation de l'*Amant*

---

(1) Le *Jugement de Midas* est une pièce anglaise, que d'Hele a singulièrement perfectionnée. Je crois que le fond de ses deux autres pièces a été également puisé dans une source étrangère.

jaloux, à Paris : « Il ne m'est pas permis d'aller » chez vous ; venez donc chez moi tout de suite, » et apportez environ dix louis, sans quoi je vais » au fort l'Evêque, au lieu d'aller ce soir aux » Italiens. »

Son lit était entouré d'huissiers. D'Hele s'était laissé condamner par défaut, à l'instance de la femme qui lui avait dépensé le reste de sa fortune, et qui exigeait encore le loyer de la chambre qu'elle lui avait donnée chez elle. C'était avec la même confiance et la même tranquillité, qu'un jour étant chez un de ses amis, il se revêtit d'une nippe dont il avait besoin, et sortit. Son ami rentre, et en s'habillant ne trouve pas tout ce qu'il lui fallait ; d'Hele seul était entré dans l'appartement, mais on n'osait le soupçonner ; cependant le soir au Caveau, le monsieur, en posant la main sur la cuisse de d'Hele, lui dit : Ne sont-ce pas là mes culottes ? — Oui, dit-il, je n'en avais point.

Je suis loin de vouloir jeter un ridicule sur le caractère d'un tel homme. Il ne pouvait rougir de ses actions qui dérivaient des principes qu'il s'était formés et dans lesquels il était inébranlable.

Je l'ai vu long-temps presque nu ; il n'inspirait pas la pitié, sa noble contenance, sa tranquillité semblaient dire : « Je suis homme, que peut-il me manquer ? »

Si le dernier période d'une maladie lente, peu douloureuse, mais qui ne pardonne point à ses victimes, eût été reculé de quinze jours seulement, d'Hele nous eût laissé un ouvrage de plus, et cet ouvrage lui eût procuré l'aisance due au vrai ta-

lent (1). Il était destiné pour le théâtre de Trianon ; peut-être avec le temps nous aurait-il été permis de le donner au public : mais nous ne devions d'abord consulter que les talens de cette société, qui avait senti le désavantage de jouer et de chanter des rôles non proportionnés aux organes des acteurs (2). D'Hele se traîna chez moi quelques jours avant sa mort ; j'étais au lit à cause de mon crachement de sang ; il me consola, et me dit qu'il se sentait mieux de jour en jour, qu'il ne tarderait pas à écrire la pièce destinée pour Trianon, qu'il était pressé de la finir, parce qu'il voulait aller à Venise. D'Hele n'écrivait rien qu'il n'eût dans sa tête l'ensemble de son ouvrage. J'avais remarqué à ses pièces précédentes que lorsqu'il me disait *j'ai fini*, il ne lui restait aucun

---

(1) Les princes ne récompensent les talens médiocres que parce qu'ils savent mettre leur personne en évidence. Pendant que l'homme de mérite se consume dans son cabinet, l'ignorant emploie son temps à captiver le valet qui a l'oreille du maître ; et ce n'est pas avec la fierté du vrai talent que l'on peut intéresser l'homme qui n'est riche que du fruit de ses bassesses ; il craint et éloigne le mérite qui l'éclipserait. O grands de la terre ! si vous n'appelez directement à vous les hommes que la renommée vous montre, renoncez à savoir la vérité, et craignez que de vils esclaves ne vous fassent commettre des injustices, que les siècles à venir ne vous pardonneront pas. Sachez que l'ignorant porte en son cœur une secrète envie de se venger des talens. J'ai vu de près le manège des envieux ; et sous le voile de l'intérêt, je me suis vu noircir en votre présence.

(2) Lorsqu'on fait un rôle pour un acteur, on doit le proportionner à ses facultés ; le double a donc le désagrément de s'approprier ce qui est fait pour un autre ; il ne joue d'ailleurs qu'un rôle créé ; et à moins que l'acteur en premier ne se soit trompé, il lui est impossible d'être original.

doute sur les situations, ni sur la manière de les amener. Je puis donc être sûr que l'ouvrage que je regrette, était absolument terminé ; et, comme disait le grand Racine, il ne fallait plus que l'écrire. — Quel est le genre de votre pièce, lui dis-je ? C'est un sujet portugais en quatre actes, me dit-il ; vous serez content. — Cependant il expira peu de jours après, en songeant aux situations de sa pièce, bien plus qu'à sa propre situation. Il avait dans ses mains le livre des postes ; il allait rejoindre l'objet de ses amours (1), et, cherchant à éviter les montagnes trop élevées, il choisissait une route, lorsqu'il prit tranquillement celle où aboutit l'humanité.

Si la musique des *Evénemens imprévus* ne ressemble point à celle de l'*Amant jaloux*, il est bon que je dise quelles furent mes réflexions afin d'éviter les ressemblances qu'auraient pu faire naître deux comédies d'intrigue écrites par le même auteur, et données de suite. L'*Amant jaloux* est un caractère sombre et fougueux : il n'y a rien de semblable dans la seconde pièce. La scène de l'*Amant jaloux* est en Espagne, les caractères avaient dû prendre une teinte romanesque qu'inspirent les mœurs, les amours nocturnes et les romans de cette nation. Dans les *Evénemens imprévus*, Philinte est Français ; et d'après les mœurs douces et honnêtes de feu le président son père, les mœurs si l'on veut des honnêtes magistrats du marais, où l'on conserve, plus que

(1) La signora Bianchi.

dans tout autre quartier de Paris, les anciens usages, j'ai cru bien faire en donnant au premier air de Philinte

Qu'il est cruel d'aimer,....

une nuance de l'ancien chant français. J'ai remarqué ailleurs combien il est essentiel qu'un premier morceau que chante l'acteur nous peigne son caractère ; parce que les premières impressions sont celles qui restent pendant toute la pièce dans l'esprit des spectateurs, et que l'artiste lui-même ayant une fois atteint la ressemblance d'un personnage, est forcé de la conserver. Les compositeurs italiens ne font guère attention à ce que je dis : on voit communément des finales très-longues, où, sur un accompagnement contraint, la jeune fille de quinze ans et le vieillard de quatre-vingts chantent de même ; l'unité d'un morceau, quelque long qu'il soit, est bien aisée à conserver quand on n'observe ni les mœurs, ni la vérité.

Les chants du marquis de Versac, quoiqu'un peu français, sont plus maniérés, parce que tel est le caractère du petit-maître et de l'homme à bonne fortune.

L'air

Dans le siècle où nous sommes,....

ne me coûta que le temps de le chanter, en lisant les paroles ; mais je ne l'en estime pas moins.

C'est dommage en vérité,

est passé en proverbe. Pourquoi la nature est-elle si avare de ces traits heureux, qui portent l'em-

preinte de sa faveur ? Pourquoi trouve-t-on dans un instant ce qu'un jour de réflexions ne donne pas ? Pourquoi sommes-nous de frêles machines, qui ne marchent qu'aux ordres de la nature, dont les premiers principes sont si loin de nos faibles conceptions ?

LES MŒURS ANTIQUES

OU

LES AMOURS D'AUCASSIN ET NICOLETTE

Drame en trois actes, par Sedaine ; représenté à Versailles le 30 décembre 1779, et à Paris le 3 janvier 1780.

Le titre de cette pièce indiquait au musicien le genre qu'il devait prendre ; mais en adoptant une musique antique, il fallait plaire aux modernes, car l'on ne sait gré à l'artiste d'avoir été vrai, qu'autant qu'il amuse.

Bien des gens trouvent dans les mœurs de nos aïeux je ne sais quoi de religieux, qui les transporte dans ces siècles où régnaient franchement les préjugés, les vices et les vertus. Ceux-là aiment singulièrement la pièce et la musique d'*Aucassin et Nicolette* ; d'autres s'y ennuient, parce qu'ils n'ont pas ces sentimens : ils sont tout à eux et à leur siècle ; ils ignorent que les tendres regrets du passé constituent le bonheur présent, presqu'autant que l'espoir d'un doux avenir. L'ouverture d'*Aucassin* doit reculer d'un siècle ses auditeurs. Dans le courant de l'ouvrage je n'ai pas cherché à mettre partout les chants antiques, ou les vieilles modulations que nous

ont transmis l'ancien opéra français et la musique d'Église ; mais j'ai mis en opposition l'antique avec le moderne, ce qui donne plus de saillant à la composition générale de l'ouvrage ; d'ailleurs les chants anciens devaient être pour les paroles gothiques qui se trouvent répandues dans le poème, comme :

Nicolette, ma douce amie.....

La répétition générale que l'on fit à Versailles et à laquelle assista la famille royale, fit l'effet d'une parodie. On riait aux éclats, dans les endroits que Sedaine et moi avions crus les plus touchans. La représentation du soir produisit à peu près le même effet. Après quelques retranchemens, le public de Paris se fit plus aisément illusion. On dit communément que les pièces qui tombent à la cour réussissent à Paris. Je ne partage point ce préjugé ; je crois au contraire que la cour doit être exempte de cabale, dans des objets si peu importans pour elle ; mais que les pièces éprouvent une métamorphose après leur chute, soit par les changemens qu'on y fait, soit par la perfection du jeu des acteurs, que le moindre revers intimide devant la cour, et dans une salle qui, par son peu d'étendue, nuit à l'illusion.

Quelquefois l'impatience de jouir lui fait préconiser l'homme à talens dont elle attend de nouveaux plaisirs ; mais malheur à lui s'il n'entretient pas le délire qu'il a trop tôt excité ! Sa chute, aussi subite que son succès, l'éveillera, comme au milieu d'un rêve délicieux, pour lui montrer le néant où il va se replonger. C'est la nation entière qui donne la réputation ; des enne-

mis puissans peuvent enlever à l'artiste les récompenses qu'il mérite ; mais la plus douce consolation de l'homme qui a reçu son talent de la nature est de sentir qu'elle seule en est dispensatrice.

Ce fut après qu'on eut entendu souvent la musique d'*Aucassin*, que les musiciens qui travaillent pour le théâtre des Italiens adoptèrent des chants anciens dans les pièces villageoises modernes. Ce n'est point un contre-sens ; mais pourquoi ne pas laisser à chaque chose sa couleur ? Pourquoi épuiser ses moyens sans nécessité ? Que feraient-ils s'ils travaillaient sur un poème dont les mœurs fussent vraiment surannées ?

Il serait encore à désirer que l'on ne rassemblât pas, comme on le fait, tous les genres de musique dans un même ouvrage. Les effets prodigieux que faisait la musique sur les anciens provenaient sans doute de la différence marquée des modes, des tons, des modulations, et surtout du rhythme qu'on employait scrupuleusement pour chaque genre (1) : mais aujourd'hui, le luxe règne

---

(1) Je répéterai encore que le rhythme ou le mouvement est si impérieux qu'on pourrait croire avec raison qu'il décide souvent à lui seul de l'effet de la musique. Lorsqu'un mouvement est bien saisi, bien marqué, lorsque les phrases sont bien symétriques, essayons, par exemple, d'en changer l'intonation, l'effet n'en sera pas détruit. Conservez au contraire l'intonation, en lui substituant un autre mouvement, tout est anéanti au point que l'on croira entendre un autre morceau de musique. La symétrie entre les phrases est nécessaire pour rendre la musique dansante. Dans la musique vocale il n'est pas moins utile au chant de rendre les phrases quarrées autant qu'on le peut. Il faudrait en quelque sorte au compositeur, un prote mu-

partout. De même que l'on rassemble les productions des quatre parties du monde pour orner un salon ou pour donner un repas, la poésie a forcé la musique d'accumuler tous les genres dans une même composition. Et soyons justes ; cette variété suffit à peine pour fixer l'attention d'un auditoire qui a joui de tout jusqu'à la satiété. C'est cependant lorsque le luxe s'est introduit outre mesure dans les arts, qu'ils ont besoin de modération. J'ai parlé ci-devant d'une sorte de régime auquel le musicien compositeur doit s'astreindre pour ne pas se dégoûter de son art, qu'il doit aimer et qu'il doit pratiquer toujours avec un nouveau plaisir. Ce n'est pas de ce régime qu'il est à présent question, c'est d'user avec sobriété des richesses des instrumens et des effets d'harmonie dont nous abusons : c'est peut-être de là qu'est née cette satiété, cette difficulté de plaire aux auditeurs : en effet, dès l'ouverture d'un opéra, et dans presque tous les morceaux de force, on introduit timbales, trompettes, cors, hautbois, clarinette, flûtes, petites flûtes, bas-

---

sicien qui se chargeât de cette ennuyeuse analyse ; de même que le prote d'imprimerie avertit souvent l'homme de lettres qui, sans le savoir, a versifié sa prose. En ajoutant, en retranchant une mesure de ritournelle, en allongeant une note portant sur une syllabe longue, on établirait toujours une symétrie que j'ai moi-même quelquefois négligée. Cette attention minutieuse échappe souvent à l'artiste qui est entraîné par le sentiment : elle ne coûte pas moins à celui qui, ne trouvant jamais le chant propre, ne travaille qu'avec des accords. Au reste la symétrie entre les phrases sera toujours plus exacte si l'on évite les mouvemens vifs où plusieurs mesures peuvent se mettre dans une seule, en indiquant un mouvement plus lent.

sons, violes, basses et violons ; tout enfin a été employé, et dès qu'une occasion favorable demande essentiellement un de ces instrumens, l'effet qu'il devrait produire n'est plus aussi sensible, à beaucoup près, que s'il n'avait pas été entendu ; mais tel est le préjugé. L'on dirait qu'une ouverture est maigre, si on n'y plaçait la plus forte partie des instrumens qui composent l'orchestre. Cependant j'aurai le courage, quelque jour, d'user du régime qui me semble nécessaire et qu'on adoptera sans doute, lorsqu'on en aura reconnu les bons effets. Je veux dire que 1° les timbales et trompettes ne doivent être employées que dans des sujets héroïques ; et quelques sons suffiraient dans l'ouverture, afin de ne point rassasier tout d'un coup les oreilles des spectateurs ;

2° Les violons, les violes et les basses, doivent être regardés comme l'accompagnement général de tout ouvrage en musique ; et, fallût-il laisser en repos tous les instrumens à vent pendant un acte entier, je n'en ferais entendre aucun. Mais dès que l'occasion arrivera où ils seront d'absolue nécessité, on sentira le fruit de ce régime, et l'applaudissement de la salle consolera le compositeur de ses épargnes. Alors, étant arrivé vers la fin du drame, si quelque mouvement violent dans son action indique au compositeur qu'il faut tout employer pour produire un effet terrible, c'est alors que, déployant toutes les facultés de son orchestre, il fera trembler ses auditeurs, étonnés d'un effet qu'ils ne connaissaient pas, et qu'ils ne soupçonnaient pas être dans l'orchestre. Soyons de bonne foi, nos tragédies en mu-

sique n'ont-elles pas produit presque tout leur effet musical après le premier acte ? et si l'action du drame ne nous attachait aux actes suivans, peut-être le dégoût s'emparerait-il des auditeurs, au point qu'ils désireraient ne plus rien entendre.

ANDROMAQUE,

Tragédie en trois actes, en vers ; représentée par l'Académie royale de Musique, le 6 juin 1780.

L'harmonie peut étendre son empire dans le tragique, autant que la mélodie trouvera toujours de nouvelles ressources dans tous les autres genres.

Le plus habile musicien, après avoir composé deux ou trois tragédies, sera forcé, s'il veut varier ses chants, d'abandonner les formes larges et nobles qui s'épuisent rapidement, pour avoir recours à la nature non exagérée, qui est inépuisable, parce qu'elle peut s'emparer sans risque de l'accent vrai des passions. L'on voit qu'il cessera d'être tragique, s'il devient naturel, ou qu'il se répétera sans cesse, s'il veut fournir une longue carrière. Comment éviterait-il long-temps l'un ou l'autre de ces écueils ? Dans la tragédie, tous les personnages doivent être nobles, jusqu'au scélérat qui trahit sa patrie. La fausseté d'un traître pourrait fournir à l'artiste des réticences variées ; mais à la longue, elles deviendraient ignobles, et il est forcé de leur prêter la fermeté tragique. La fureur n'a qu'un accent, le désespoir qu'un caractère ; l'amour y est presque toujours malheureux ; la jalousie, si elle ne devient fu-

reur, dégénère en faiblesse ; le dépit, l'ironie sont presque des taches dans un sujet noble, à moins que ces mouvemens de l'ame ne passent rapidement. La tragédie n'ayant donc que peu d'accens pour chaque passion, étant obligée de donner encore de la noblesse aux accens accessoires qui conduisent à la fureur et ramènent au calme, l'on sent que sa déclamation a perdu ses droits à la variété, et que le musicien est forcé de reproduire souvent les mêmes chants, avec une harmonie différente.

Autant la vraie nature est vaste, autant la nature factice embrasse un cercle étroit. Il n'existe point de rois qui ressemblent à ceux de la tragédie ; si quelques-uns en approchent, ils sont plus fastueux que nobles, plus factices que naturels.

On dit, je le sais, qu'un poète de vingt ans peut faire une bonne tragédie ; mais qu'il faut connaître le monde, qu'il faut avoir quarante ans pour produire une bonne comédie. C'est donc le contraire en musique, car je crois que l'âge mûr du musicien est celui qui convient à la tragédie. Si la fraîcheur, les chants nombreux, les nuances fines sont épuisés à cet âge, peu importe, il en a peu de besoin. S'il a dans sa jeunesse fait de bonnes études, les ressources de l'harmonie lui restent, et il peut encore exceller dans le genre tragique. L'artiste ressemble alors à la fleur de l'automne, qui, plus noble que celle du printemps, n'exhale aucun parfum.

Les Allemands, dès leur tendre jeunesse, étudient savamment l'harmonie. Les douze gammes que renferme l'octave chromatique leur sont pré-

sentées sous toutes les faces, c'est-à-dire, qu'en tenant un accord sous ses doigts, l'Allemand voit d'un coup d'œil à combien d'accords il conduit. Leurs marches en sont souvent dures ; mais ils s'y accoutument, et cessent de les trouver telles. L'Italien, au contraire, semble craindre de s'initier dans le secret des accords ; la sensibilité lui donne ses chants, et il craint de les perdre dans le labyrinthe harmonique. Il veut que l'expression aille chercher l'accord dissonant, et l'Allemand le trouve, au contraire, dans l'accord même.

Il est aisé de voir pourquoi le chevalier Gluck sera long-temps le modèle de la tragédie lyrique. Pour bien faire, il faudra l'imiter, et jamais imitateur ne fut cité pour lui-même.

Lorsque les auteurs des paroles d'*Orphée* et d'*Alceste* conçurent en Allemagne le projet de donner un grand mouvement à la tragédie lyrique ; lorsqu'après eux le bailli du Rollet renferma dans trois petits actes une action dont les développemens en avaient exigé cinq au divin Racine, ces auteurs anéantirent d'avance les longueurs dont la tragédie lyrique était surchargée. Les scènes en récitatifs simples devenaient des récitatifs obligés : les chœurs toujours en action au lieu d'être immobiles, devenaient partie constitutive du drame ; les divertissemens eux-mêmes tenaient à la chose, et ne pouvaient plus se prolonger à volonté.

Il est juste de croire que ces poètes sont véritablement les restaurateurs du drame lyrico-tragique ; mais après avoir vu de quelle manière Gluck s'est emparé de leurs poèmes ; en voyant

avec quel courage il franchit rapidement les accessoires de l'action pour se développer tout entier, lorsqu'elle est parvenue à son dernier période, on est tenté de croire qu'il a lui-même suggéré le plan dont il s'est rendu maître. Oui, l'on est poète et musicien en opérant comme Gluck ; de même qu'on s'approprie une idée lorsqu'on l'embellit.

Il est évident que la musique a fait un bel emploi de ses forces, en s'assujettissant à l'action d'un drame vigoureux et pressé ; n'a-t-elle pas aussi fait des sacrifices que les amateurs de la mélodie ont droit de regretter ? sans doute. Comment développer un motif heureux, si toujours le musicien est commandé et pressé par l'action ? Comment développer un bel organe par des traits mélodieux ou brillans, si la vérité crie de ne point s'arrêter ? Voilà pourquoi des hommes injustes en apparence, ont dit que Gluck avait reculé les progrès de l'art. Soyons plus justes ; il a créé un nouveau genre ; son harmonie a osé tout peindre, et les accens de sa déclamation ont exprimé les passions.

Cette déclamation musicale n'est pas toujours, il est vrai, le chant par excellence ; elle n'est que le premier coup de crayon de Raphaël, sur lequel il nuancera mille couleurs diverses, qui subjugueront alors l'ame et la raison.

La musique peut parler en prose comme en vers. Si le chant pris séparément avec sa note de basse ne vous fait pas le plaisir délectable qu'on éprouve en chantant un bel air de Sacchini, ou en lisant les vers de Racine, de Chénier, de Delille, de Lebrun, de Hofmann, croyez alors que le

chant n'est qu'un produit harmonique ; c'est de la prose, et non pas un élan de l'ame, toujours accompagné des charmes de la poésie.

Je hasarderai ici quelques idées sur un nouveau moyen de composer la musique dramatique.

Ne pourrait-on pas donner à la musique la liberté de marcher d'un plein essor, de faire des tableaux achevés, où, jouissant de tous ses avantages, elle ne serait plus contrainte de suivre la poésie dans ses nuances diverses, et jusque dans les moindres détails des syllabes longues ou brèves ? Quel amateur de musique n'a été saisi d'admiration, en écoutant les belles symphonies d'Haydn ! Cent fois je leur ai prêté les paroles qu'elles semblent demander. Eh ! pourquoi ne pas les leur donner ? Pourquoi faut-il que le musicien, toujours captif, ne se voie pas une fois libre dans sa création, et ne recevrait-il pas ensuite les paroles qui exprimeront ses accens ? Peut-on décider lequel des deux arts, de la poésie ou de la musique, peut se prêter plus aisément à cette servitude ? Enfin, pourquoi ne mettrait-on pas la musique en paroles, comme l'on met depuis long-temps les paroles en musique ? La prodigieuse facilité de Marmontel dans ce travail, m'assure du succès. Pénétré de mes accens, que je lui répétais, il ne se contentait pas de rendre ma musique, il l'embellissait.

L'air

Toi, Zémire, que j'adore....

en est la preuve : cet air est de la partition ancienne des *Mariages Samnites*, et les paroles de Marmontel rendent mieux la musique que les

vers originaux sur lesquels la musique avait d'abord été faite.

La musique dramatique tronquée, hachée, sans retour des phrases, sans périodes arrondies, sans *da capo*, sans ritournelles, abandonnant presque toutes les formes qui constituent la mélodie, ne réclame-t-elle pas contre la servitude qu'elle voue à la poésie ? Les sociétés d'amateurs, les concertans privés des cinq sixièmes d'un opéra, n'ont-ils pas quelques droits de se plaindre ? Ce que je vais proposer promet encore une révolution dramatique, dont toute la gloire rejaillira sur la poésie. Elle peut enrichir la scène en lui donnant tous les habiles compositeurs symphonistes allemands, français, qui égalent en mérite, et qui surpassent peut-être aujourd'hui les compositeurs dramatiques, et qui, sans son secours, n'obtiendront jamais qu'une gloire peu solide. Ne croyons pas que le musicien qui a passé la moitié de sa vie à faire des symphonies puisse changer de système, et s'assujettir aux paroles : on ne peut devenir esclave après avoir été libre ; le contraire est plus facile. Ils feront des tableaux magnifiques lorsqu'ils ne composeront pas sur des paroles ; si vous leur en donnez, ils feront ce que les peintres appellent des croûtes.

Procédés du poète.

Le poète, après avoir conçu son plan, ne doit versifier que les endroits qui lui paraîtront de pure déclamation, et devant servir au récitatif ; dès qu'il sentira sa verve s'animer et demander du chant mesuré, il faut qu'il écrive en prose. Si

c'est un père, par exemple, qui exige de sa fille le sacrifice de son amour, il écrira : « Fille cruelle, » tu veux donc ma mort ? quoi ! l'ami le plus » tendre, qui sauva les jours de ton père ; à qui je » promis ton cœur, comme la seule récompense » qui puisse égaler le bienfait, tu le refuses ; tu » refuses de m'obéir ! fille cruelle ! tu veux donc » ma mort ? »

Les duos, les trios, les quatuors, les chœurs, doivent être écrits de même. Envoyez ce canevas à Haydn, sa verve s'échauffera sur chaque morceau ; il n'en suivra que le sentiment général, et sera libre dans sa composition, pourvu qu'il ne sorte pas du genre, et prévoie, à quelques égards, le diapason de la voix à laquelle le morceau est destiné. Qu'il se garde bien de croire que les paroles feront passer un morceau que sans elles il rejetterait comme médiocre : non, il faut que chaque morceau de symphonie soit tel qu'il n'y désire plus rien pour l'effet, l'unité, la fraîcheur et la nouveauté des idées. Le frein dont on le dégage lui impose la loi de bien faire : on ne le rend libre, on ne brise ses fers, que pour avoir un résultat supérieur à celui du compositeur qui travaille sur les paroles, et qui a mille difficultés à vaincre.

Procédé du musicien.

Le musicien ayant fait sa partition, et ayant laissé les lignes en blanc pour recevoir la partie ou les parties du chant, fera exécuter son ouvrage à grand orchestre ; les morceaux qui n'obtiendront pas l'applaudissement seront refaits. Encore

une fois, il ne lui doit pas être permis de rien faire de médiocre. L'on fera alors une seconde répétition de son ouvrage ; le poète lira le sens des paroles après chaque morceau, et souvent les spectateurs doivent se dire : « Je l'avais deviné », ou « Je l'avais senti ».

Procédés du poète avec le musicien.

J'aimerais qu'une ou deux personnes choisies fussent auprès du poète et du musicien, lorsqu'ils travailleront à faire les vers que doit recevoir la musique. Souvent l'on s'obstine à vouloir trouver mieux que ce qui est bien ; un homme de goût décide en ce cas, et empêche la chaleur de se ralentir. D'ailleurs, le musicien, prévenu sur ses tableaux, leur ayant déjà supposé des paroles, indécis sur celles que lui présente le poète, se rend à l'avis d'un tiers qui aplanit tout, et fait avancer le travail. Le musicien se gardera bien d'exiger que chaque note porte une syllabe ; il ne doit conserver en entier que les traits de chant heureux : du reste, toutes les parties qui composent sa partition instrumentale serviront tour à tour pour former son chant. Si le poète trouve un vers heureux, c'est au musicien de l'employer avec quelques sacrifices pour la mélodie. De quelque manière qu'il travaille, et qu'il fasse au poète plus ou moins de sacrifices, je le défie de rendre sa musique mauvaise, puisque d'avance elle est excellente et qu'il ne doit point déranger l'ensemble de la partition : il peut même dessiner son chant avant de travailler avec le poète ; pourvu qu'il soit simple et d'une belle mélodie, la poésie

trouvera mille ressources pour exprimer ses accens.

Alors chaque morceau de musique aura une couleur différente ; ils auront une unité parfaite et serviront tous dans les concerts.

Les morceaux mutilés de notre musique dramatique sont tels, parce que le poète n'ayant rien destiné particulièrement au chant mesuré, le musicien saisit deux ou trois vers qui lui conviennent : mais bientôt il est arrêté et forcé de recourir au récit, parce que le sens des paroles l'exige. Que l'on ne croie pas que cette manière soit l'unique ni même la meilleure : elle est, il est vrai, exempte de lenteur ; mais combien de fois ne voudrait-on pas entendre la suite d'un air interrompu, si le chant en est heureux ?

Je ne parle pas de la peine qu'aura le poète en faisant les paroles sur la musique ; il en aura sans doute : mais à ne considérer que l'art poétique en lui-même, que perdrons-nous dans le style ? quelques airs ou duos, qui seront peut-être écrits avec moins d'élégance : mais quant aux trios, quatuors, chœurs, etc., que sont, le plus souvent, les paroles de tels morceaux ? des mots enfilés qui ne valent pas la peine qu'ils donnent au musicien. Laissez-lui donc former son tableau d'après la situation ; des paroles si communes viendront aisément se ranger sous sa musique.

Un tel travail, ne dût-il pas réussir, doit être essayé ; mais il réussira, et au-delà de ce qu'on imagine. Je n'en ferai pas l'essai, et je ne le conseille à aucun compositeur de musique vocale : s'ils sont d'aussi bonne foi que moi, ils diront qu'une symphonie leur coûte souvent plus de

peine que la scène la plus difficile : j'indique aux compositeurs de musique instrumentale le moyen de nous égaler et de nous surpasser, peut-être dans l'art dramatique (1).

Aucun ouvrage ne m'a coûté moins de peine que la musique d'*Andromaque* : trente jours ont suffi pour faire et écrire la partition. Il est vrai que, contre mon habitude, je composais le soir, et j'écrivais le lendemain matin. L'auteur des paroles, Pitra, ne me quitta pas un instant (2). Toujours entraîné par la beauté et la rapidité de l'action, cet ouvrage fut fait d'un seul jet ; il pèche peut-être par trop de chaleur, même en musique, et je conseille à ceux qui la feront exécuter de n'en pas presser les mouvemens.

C'est, je crois, la première fois qu'on a eu l'idée d'adopter les mêmes instruments pour accompagner

---

(1) Ce premier volume fut publié en 1789. Ce que je viens de dire sur la manière de composer la musique, en prenant pour base principale la partie instrumentale, n'a-t-il pas été pris trop à la lettre par plusieurs compositeurs? Il est vrai qu'ils font leur musique sur les paroles déjà faites : mais si cette musique est une espèce de symphonie d'Haydn ; si la partie du chant est moins obligée que celle de l'alto, est-ce là ce que j'avais indiqué? non : un chant pris à volonté dans toute une partition peut et doit être un chant aimable ; mais il faut, comme je l'ai dit, qu'il soit fait avant les paroles.

(2) Qu'on ne croie pas que Pitra ait eu la moindre prétention en faisant ce poème ; il ne touchait aux vers du divin Racine, qu'avec respect, et parce que la musique exigeait des coupures. L'envie qu'il avait de me voir essayer mes forces sur un sujet tragique lui fit entreprendre cet ouvrage, qu'il m'apporta comme un canevas à être exécuté par un poète. Mais n'en connaissant aucun qui pût se charger d'une si terrible tâche, il fut forcé par moi d'en courir les risques.

partout le récitatif d'un rôle qu'on veut distinguer. Lorsque Andromaque récite, elle est presque toujours accompagnée de trois flûtes traversières, qui forment harmonie.

Plus j'eus de facilité à traiter ce genre, plus je me persuadai qu'il n'y avait qu'une manière de le faire. J'en fus convaincu, lorsqu'après avoir travaillé sur un très-bon poème, intitulé *Electre*, que je n'ai pas encore offert à l'Opéra, quoique l'ouvrage soit achevé, je sentis que l'harmonie seule pouvait donner des couleurs différentes aux mêmes accens tragiques.

Ce travail ne peut contenter que le musicien qui n'a pas reçu de la nature des chants assez variés pour se prêter à tous les tons de la déclamation.

La tragédie d'*Andromaque* eut, à deux reprises, environ vingt-cinq représentations, qui furent interrompues par l'incendie de la salle du Palais Royal. Mlle Levasseur joua le rôle d'Andromaque avec distinction : Mlle Laguerre, dont l'organe ravissant retentit encore dans nos cœurs, le chanta en double, et semblait avoir emprunté les accens mêmes de la veuve d'Hector. Lainez y joua le rôle de Pyrrhus en double, en montrant aux spectateurs qu'il devait un jour créer les plus grands rôles. Larrivée, acteur inimitable pour la netteté de sa prononciation, et qui, pendant sa longue carrière au théâtre, n'a peut-être pas dérobé une syllabe aux spectateurs, se montra aussi noble, que dans ses plus beaux rôles, en remplissant celui d'Oreste.

LA CARAVANE,

Comédie en trois actes, en vers, par Morel de Chedeville, le 30 octobre 1783.

L'Opéra de Paris est, en tout sens, le pays des illusions ; la moindre innovation y est un crime pour ses habitués. Il fallut combattre long-temps pour que Rameau remplaçât Lulli ; et, de nos jours, il a fallu dans cent écrits, avertir les Français que l'on chantait en mesure dans toutes les cours de l'Europe, et que la psalmodie dont ils étaient idolâtres était reléguée dans les couvens.

Quel courage ne faut-il pas pour combattre des illusions qui constituent le bonheur d'un grand nombre de spectateurs ? Ecoutez le bon vieillard qui, après vous avoir chanté pesamment quelqu'air, vous dit : « Avouez que cet air est plein de graces. » Ah ! si vous aviez vu Mlle *** dansant cet air » charmant !... Quel charme dans tous ses pas ! » Non, vous ne reverrez plus ce temps-là. » C'est en essuyant ses yeux, qu'il se rappelle celui de sa jeunesse et de ses amours. Dans ce cas, la sensation qui nous rappelle un objet aimé devient en quelque sorte le plaisir même, quoiqu'il n'en soit que la réminiscence : les plus douces sensations ne sont jamais que des souvenirs. La première fois que l'on sent, c'est peu de chose ; mais dans les beaux-arts surtout, le plaisir se multiplie autant que la même sensation se renouvelle, parce qu'elle entraîne avec elle les accessoires agréables, qui chaque fois l'ont accompagnée. Pour prouver la nullité de l'expression en musique, n'a-t-on pas osé dire

que l'air avec lequel nous avons été bercés, quel qu'il puisse être, nous fait éprouver des sensations délicieuses ? Mais l'air en pareil cas n'est point un agent exclusif ; car un meuble, un objet quelconque semblable à celui de notre nourrice, doit aussi nous rappeler le temps précieux de notre innocence.

Lorsque je portai la comédie lyrique sur la scène de l'Opéra, je fus aussi regardé comme un novateur répréhensible (1). Cependant je voyais le public fatigué de la tragédie, qui ne quittait pas la scène. J'entendais les nombreux partisans de la danse murmurer en la voyant réduite à jouer un rôle accessoire et souvent inutile dans la tragédie (2). Je voyais l'administration, cherchant la variété, reprendre sans succès des fragmens, ou des pastorales anciennes ; je disais partout que deux genres, toujours en opposition, se prêtaient des charmes mutuels ; que les Comédiens français donnaient alternativement la tragédie et la comédie, et que, si on les obligeait à renoncer à un des deux genres, ils ne sauraient se décider. Enfin ces trois ouvrages, et surtout la *Caravane*, donnés en très-peu de temps, fixèrent l'opinion publique sur la nécessité d'établir la comédie lyrique à ce spectacle.

---

(1) Le *Seigneur Bienfaisant* avait paru avec succès avant les ouvrages dont je parle ; mais je demande si la partie vocale y était traitée par le musicien d'une manière à faire époque ?

(2) La danse de l'Opéra mérite à tous égards ses nombreux partisans par la perfection où elle est portée.

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE,

Comédie en deux actes, en vers, par Desforges ; représentée aux Italiens, le 24 juin 1784.

Ce petit ouvrage doit son existence à la chute complète d'un plus grand ouvrage, intitulé *Théodore et Paulin*, en trois actes, et à double intrigue. J'avais remarqué à la première et dernière représentation de cette pièce, que l'ennui et le plaisir se peignaient alternativement sur la physionomie des spectateurs : l'ennui était toujours causé par les acteurs nobles, et les paysans ramenaient chaque fois la gaieté. Je partageai tellement les sentiments du public, que, malgré les sollicitations des comédiens, je refusai une seconde représentation qui aurait produit le même effet. Je proposai à l'auteur des paroles un plan qui excluait les personnages nobles : il l'adopta, et fit de *Théodore et Paulin* une pièce en deux actes, sous le titre de l'*Epreuve villageoise*. La fugue qui termine le premier acte,

Il a déchiré mon billet....

sera sans doute un obstacle à ce que ce petit ouvrage soit joué dans les sociétés, où il devrait être singulièrement adopté. J'ai placé une fugue dans cette pièce pour encourager un élève, qui, ennuyé de faire des fugues, me disait qu'il ne regretterait pas sa peine, si elles pouvaient servir quelque chose ; la fugue, lui dis-je, vous apprendra à écrire correctement. La nature donne la mélodie, il est vrai ; mais la fugue est la rhétorique qui apprend au musicien à faire et à lier

les phrases harmoniques. J'employai donc alors, pour la finale qui m'occupait, une fugue que j'avais faite anciennement. Cependant je conseille rarement l'emploi de cette composition, dont le parterre ne sait aucun gré au musicien, et qui pour les acteurs est trop difficile à retenir.

Voici les retranchemens que j'ai faits à ce morceau, pour en faciliter l'exécution dans un spectacle de société.

Lorsqu'on arrive à l'endroit

Eh bien, Denise, et mon billet ?

DENISE.

Votre billet ?

dites ce qui suit en dialogue parlé :

DENISE.

Il a déchiré vot'billet ?

LA FRANCE.

Il a déchiré mon billet !

ANDRÉ.

Oui, j'ai déchiré vot'billet,
Et par là morgué j'ai bien fait.

Reprenez ensuite les trois accords en *sol*.

La France chante,

Mais du moins vous l'aurez pu lire.....

Après le récit

J'avais écrit oui, eh bien ! eh bien !

dites encore en dialogue parlé :

LA FRANCE.

Il a déchiré mon billet.

ANDRÉ.

Oui, j'ai déchiré le billet.

Madame HUBERT.

M. André, c'est fort mal fait,
J'devrais punir cette insolence ;
Mais j'prétends vous accorder tous.
Qu'elle prenne pour sa vengeance
M. d'La France pour époux.

ANDRÉ.

Oh ! jarnigoi quelle indulgence !

DENISE, *à part.*

Queu désespoir pour mon jaloux.
J'adopte la vengeance.

Allez ensuite à cet endroit :

Va, tu me l'payeras.

en chœur jusqu'à la fin de l'acte. Si l'on n'a point de chœur, l'on peut encore retrancher une partie du morceau d'ensemble de la fin du deuxième acte, sans nuire à l'action du poème.

Lorsque La France, en entrant sur la scène, a chanté

Allons rendre hommage
A l'objet qui m'engage ;
C'est l'honneur du village,
C'est un objet charmant.

pendant ce temps André baise la main de Denise ; La France le voit, et saute à la fin du morceau en chantant

Que fais-tu là ?
Que fais-tu là :

André répond :

Moi, je rends hommage
A l'objet qui m'engage....

Ce retranchement devrait même être adopté dans les spectacles publics, parce qu'il termine rapidement l'action.

J'ai soigné d'autant plus ce petit ouvrage, que l'exiguité du sujet m'en imposait la nécessité. Un poème qui comporte un puissant intérêt en a moins besoin, et l'on sent pourquoi ; j'ose dire même qu'il faut s'abstenir de trop rechercher la composition musicale d'un drame compliqué, de crainte que cette double complication ne fatigue les spectateurs.

Les couplets

Bon dieu, bon dieu ! comme à c'te fête....

furent incontinent chantés dans les rues, et dansés partout, même sur le théâtre de l'Opéra. J'avoue que ce genre de succès, que bien des compositeurs semblent dédaigner, me fit un sensible plaisir. C'étaient les premiers jolis couplets dont je faisais la musique, et je n'avais pas grande opinion de moi pour ce genre de composition. Cette pièce n'a pas quitté la scène, depuis le jour où elle y a reparu. Elle acheva la réputation d'une

actrice (1) qui par les graces d'une heureuse tournure, sait réveiller l'indifférence, et se faire souvent préférer à la beauté.

RICHARD CŒUR-DE-LION,

Comédie en trois actes, par Sédaine ; représentée par les comédiens italiens, le 25 octobre 1785.

Jamais sujet ne fut plus propre à la musique, a-t-on dit, que celui de *Richard Cœur-de-Lion*. Je suis de cet avis, quant à la situation principale de la pièce, je veux dire celle où Blondel chante la romance

Une fièvre brûlante...

mais il faut convenir que le sujet en général n'appelle pas davantage la musique qu'aucun autre ; je dis plus : la pièce devait n'être que déclamée ; car alors la romance devant être essentiellement chantée, rien ne devait l'être que ce seul morceau, qui eût produit encore plus d'effet : je me rappelle d'avoir été tenté de ne faire précéder la romance au second acte, par aucun morceau de musique, uniquement pour cette raison ; mais faisant réflexion qu'on avait chanté dans chaque situation du premier acte, j'abandonnai cette première idée, ne doutant point d'ailleurs que les spectateurs, se faisant illusion, n'écoutassent cette romance comme si elle eût été le

(1) Mademoiselle Adeline.

seul morceau en musique dans l'ouvrage (1). Ces mêmes réflexions m'engagèrent à la faire dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout le reste. Y ai-je réussi ? Il faut le croire, puisque cent fois l'on m'a demandé si j'avais trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet.

Sedaine, en me communiquant son manuscrit, me disait : « J'ai déjà confié ce poème à un musi-» cien ; il ne l'a point accepté, parce qu'il croit » ne pouvoir pas faire assez bien une romance » qui s'y trouve. Lisez, décidez-vous, et point » de complaisance de votre part. »

Si j'acceptai sans hésiter ce bel œuvre dramatique, j'avoue que la romance m'inquiétait de même que mon confrère : je la fis de plusieurs manières, sans trouver ce que je cherchais, c'est-à-dire le vieux style capable de plaire aux modernes. La recherche que je fis pour choisir, parmi toutes mes idées, le chant qui existe, se prolongea depuis onze heures du soir, jusqu'au lendemain à quatre heures du matin (2). Nous confiâmes le rôle de Richard à Philippe, qui n'en

---

(1) Quoique l'on chante souvent dans l'opéra comique, l'on ne chante pas toujours. Il y a chanter pour parler, et chanter pour chanter. Dans *Isabelle et Gertrude*, par exemple, Isabelle chante : *Quel air pur !* avec tous les accompagnemens de l'orchestre : sa mère, qui est dans le pavillon, ne l'entend pas. Survient Dorlis qui la tire par sa robe, elle fait un cri, sa mère se lève effrayée. Il faut que les hommes aiment singulièrement le plaisir, pour se prêter ainsi aux illusions théâtrales : ils font bien ; car plus de sévérité détruirait l'art dramatique.

(2) Je me rappelle qu'ayant sonné pendant la nuit pour demander du feu. — Vous devez avoir froid, me dit mon domestique ; vous êtes toujours là à ne rien faire.

avait pas encore créé, et qui, depuis ce succès, a mérité de plus en plus les applaudissemens du public. A plusieurs répétitions, la beauté de la situation, la sensibilité de l'acteur, jointes au désir de bien remplir son rôle, exaltaient son imagination, au point que ses larmes l'étouffaient lorsqu'il voulait répondre à Blondel,

Un regard de ma belle....

Le jour de la première représentation, cet acteur, plein d'ardeur et de zèle, fut attaqué subitement d'une extinction de voix ; il n'était plus temps de changer le spectacle, la salle était pleine, il me fit appeler dans sa loge. — Voyons, chantez-moi votre romance. Il articula quelques sons avec peine. — C'est bien là, lui dis-je, la voix d'un prisonnier ; vous produirez l'effet que je désire ; chantez, et soyez sans inquiétude.

Clairval remplit le rôle de Blondel d'une manière inimitable. La noblesse d'un chevalier, la finesse d'un aveugle clair-voyant qui conduit une grande intrigue : il sut employer tour à tour toutes ces nuances délicates avec un goût exquis. Jamais un rôle ne périclite dans les mains de cet acteur ; il sait se retenir dans les endroits douteux, ou trop neufs pour le public ; mais à mesure qu'on s'y accoutume, l'acteur déploie toute l'énergie dont son rôle est susceptible. Le comédien-machine est le même chaque jour, il ne redoute que l'enrouement ; mais Clairval n'a pas le malheur d'être le même à chaque représentation ; la perfection de son jeu dépend de la situation de son ame, et il sait encore nous plaire lorsqu'il n'est pas content de lui.

La musique de *Richard*, sans avoir à la rigueur le coloris ancien d'*Aucassin et Nicolette*, en conserve des réminiscences. L'ouverture indique, je crois, assez bien que l'action n'est pas moderne. Les personnages nobles prennent à leur tour un ton moins suranné, parce que les mœurs des villes n'arrivent que plus tard dans les campagnes. Le musicien, par ce moyen, peut employer divers tons, qui concourent à la variété générale.

L'air

O Richard ! ô mon roi !

est dans le style moderne, parce qu'il est aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur son siècle, par le goût et les connaissances.

Le trio

Quoi ! de la part du gouverneur ?

reprend une forme de contre-point convenable à sir Williams. Blondel, toujours attentif à saisir le ton de chacun, se vieillit dans les traits de musique, où il dit :

La paix, la paix, mes bons amis.

Ces traits qui ne sont rien en eux-mêmes, et que Duni avait employés si souvent, attirent l'applaudissement, parce qu'ils sont vrais ; je répéterai donc que rien ne doit être exclu de la musique, et que tout dépend de mettre un trait de chant dans sa véritable place.

On n'a peut-être pas remarqué combien de fois l'air de la romance est entendu dans le courant de la pièce, soit en entier ou en partie. Il l'est dans les endroits suivans :

PREMIER ACTE.

1° Lorsque Blondel veut fixer sur lui l'attention de Marguerite ;

2° Lorsqu'elle le prie de jouer souvent cet air, il le recommence ;

DEUXIÈME ACTE.

3° La ritournelle de la scène avec Richard ;

4° Un couplet ;

5° Un autre couplet, avec refrain ;

6° Il joue l'air avec fracas pour se faire arrêter ;

TROISIÈME ACTE.

7° Lorsqu'il chante dans la coulisse pour être introduit devant Marguerite ;

8° Dans le morceau d'ensemble

Oui, chevaliers..... ;

9° Dans le dernier chœur.

Il était aisé de fatiguer les spectateurs, en répétant si souvent le même air ; mais il faut remarquer que la première fois il est joué sans accompagnement ; la seconde fois, avec variation ; la troisième, avec accompagnement ; les quatrième et cinquième, avec les paroles ; la sixième joué seulement avec variation à doubles cordes, pour indiquer qu'il veut faire beaucoup de bruit ; la septième, il chante, sans accompagnement, la moitié du refrain seulement ; la huitième, dans le morceau d'ensemble

Oui, chevaliers.... ;

il chante son air sur une mesure différente, n'est-ce pas comme s'il disait : « Sa voix a pénétré » mon ame, en chantant l'air qu'il fit pour vous ? » La neuvième fois, enfin, dans le dernier chœur, où cet air est chanté en trio.

Sans doute il fallait présenter cet air sous autant de formes différentes, pour oser le répéter si souvent : cependant, je n'ai pas entendu dire qu'il fût trop répété, parce que le public a senti que cet air était le pivot sur lequel tournait toute la pièce.

L'air

Si l'univers entier m'oublie....

qui précède la romance, a montré une chose neuve. Les trompettes et timbales voilées ont semblé rappeler avec douleur la gloire du héros ; cet effet a paru bien senti. Le chœur qui termine le second acte,

Sais-tu ? connais-tu ?.....

est dans le ton du vieux contre-point ; les soldats de ce temps revenant de la terre sainte, les idées qu'on se fait de ce temps religieux, m'ont suggéré ce genre de musique.

Richard parut d'abord en trois actes, mais le troisième n'était pas celui que l'on joue actuellement ; l'on engageait le gouverneur à rendre Richard ; il cédait par raison, et quoiqu'il dît à Laurette que son amour pour elle n'y avait point de part, les spectateurs le croyaient, et blâmaient le gouverneur qui manquait à son devoir. Sedaine, en abrégeant le troisième acte, en fit un quatrième. Le gouverneur ayant refusé de rendre

Richard, était retenu prisonnier chez Williams; Blondel se trouvait dans le même souterrain, sous prétexte que le père de Laurette avait découvert qu'il servait le gouverneur et sa fille dans leurs amours.

Blondel se faisait donner un écrit du gouverneur, assez équivoque pour qu'on lui remît Richard; quoique le gouverneur n'eût pensé qu'à sa propre délivrance, Richard paraissait dans la prison au grand étonnement du gouverneur.

Cette manière déplut encore plus que la première : cependant, les représentations se continuaient toujours avec la même affluence, grace au second acte.

Les habitans de Paris avaient une telle envie de voir terminer cet ouvrage d'une manière agréable, que chaque société m'envoyait un dénouement pour Richard. Enfin Sedaine adopta le siège qui concilie tout, qui laisse intacte la conduite du gouverneur, et qui présente un beau spectacle, seule ressource qui restait après avoir intéressé aussi vivement dans le second acte. Il est inutile de parler du succès de cette pièce ; il paraît que cent représentations, toujours extrêmement nombreuses, suffiront à peine à l'empressement du public.

PANURGE
DANS L'ILE DES LANTERNES,

Poème en trois actes, en vers, par Morel de Chedeville ; représenté à l'Opéra le 25 janvier 1785.

Panurge est le premier ouvrage entièrement comique qui ait paru avec succès sur le théâtre

de l'Opéra, et j'ose croire qu'il y servira de modèle. Le sujet en est simple, la pompe y est inhérente, et les divertissemens sont nécessaires. La tempête du premier acte, qui amène le héros de la pièce sur le théâtre, est une idée neuve.

> Oui, vous serez heureux,
> Si par un orage
> Un étranger jeté sur ce rivage....

Après l'accomplissement de cette prédiction du grand-prêtre, la joie du peuple, les fanfares, en contraste avec le bruit du tonnerre, sont d'un bon effet. Ce comique, tiré de la chose même, me semble digne de Molière.

Panurge et Arlequin sont des caractères dont l'effet est certain sur l'esprit du peuple, et de tous ceux qui se permettent de rire. En effet, le moral d'un être qui ne réfléchit ni sur le passé, ni sur l'avenir ;

> Ne te souvient-il plus que tu fus marié ?
> — O ciel ! en voyageant je l'avais oublié.

un être que le présent seul occupe, qui, toujours prévenu de son petit mérite, jouit même des plaisanteries qu'on lui adresse ; ce caractère est immanquable au théâtre, et peut-être chaque homme dans la société devrait désirer le moral de Panurge, si l'amour-propre n'était révolté par l'idée d'être dupe pour être heureux.

Si le disciple de Socrate eût composé sa république de sujets du caractère de Panurge, le bonheur général n'eût pas été douteux avec un chef tel que Platon. L'ouverture de cette pièce indique les caractères nobles et comiques qui vont paraître sur la scène. Cette ouverture servit à

développer les talens rares des danseurs et des danseuses de l'Opéra. L'idée de la proposer comme musique de danse ne m'est venue que deux jours avant la première représentation ; j'étais fâché de voir que la danse finale des opéras n'était presque jamais que le signal du départ, et que les loges étaient vides lorsque la toile tombait. Je jouai donc l'ouverture à Gardel l'aîné, en lui faisant remarquer les contrastes qui s'y trouvent ; il l'adopta d'autant plus volontiers qu'il était l'inventeur de ce qu'on appelle finale de danse ; la réussite a si bien répondu à notre attente, que les ennemis des auteurs n'ont pas fait difficulté d'attribuer le succès constant de cet ouvrage, à l'ouverture reprise avec danse à la fin de l'opéra ; mais qu'on me montre un ouvrage qui réussisse par le charme des dix dernières minutes de sa durée, et je les en croirai.

Le récitatif de Panurge est, je crois, vrai, sans être trivial ; il doit moins ennuyer que le récitatif noble, parce que les inflexions y sont plus multipliées. Sans l'intérêt de la scène, je doute qu'un récitatif noble pût se soutenir par sa déclamation. Les morceaux de chant de cet opéra peuvent presque tous se détacher pour être exécutés dans les concerts ; cet avantage n'est pas à négliger, quand on le peut sans nuire à l'intérêt dramatique (voyez l'article Andromaque). Laïs, qui nous parut doué de toutes les qualités nécessaires au rôle de Panurge, y a établi sa réputation. S'il a perdu par ce succès l'espoir d'être cité comme le premier acteur tragique de l'Opéra, il ne doit point en être fâché ; c'est le public qui lui a assigné sa véritable place ; trop heureux l'acteur

qu'il prend sous son aile. Quand ce même public se rappelle les talens de Lekain et de Préville on ne voit guère de quel côté ses regrets font pencher la balance.

LE MARIAGE D'ANTONIO,

Comédie en un acte, représentée aux Italiens le 29 juillet 1786.

Je commencerai cet article en rapportant la lettre que j'écrivis aux auteurs du *Journal de Paris*, le samedi 29 juillet 1786.

« MESSIEURS,

» Prétendre garder l'anonyme en donnant au » public une pièce de théâtre, m'a toujours paru » une inconséquence, d'autant qu'on doit être » sûr que le secret ne sera point gardé. Peut-être » même serait-il difficile de prouver que c'est » par une véritable modestie qu'en pareil cas on » cherche à se cacher.

» J'ai donc l'honneur de vous annoncer que la » petite pièce en un acte, intitulée le *Mariage* » *d'Antonio*, qu'on donne aujourd'hui aux Ita- » liens, a été mise en musique par une de mes » filles, âgée de treize ans. Mais comme je ne veux » point altérer la candeur de son âge, en excitant » en elle une présomption mensongère, je dois » dire qu'ayant elle-même composé tous les » chants avec leur basse et un léger accompagne- » ment de harpe, j'ai écrit la partition, qu'elle » n'était pas en état de faire. Les morceaux d'en- » semble ont été rectifiés par moi ; cette compo-

» sition exigeant une connaissance du théâtre » que je serais bien fâché qu'elle eût acquise.

» Si ses chants sont quelquefois déclamés avec » vérité, cela provient sans doute de la manière » dont je l'instruis, et qu'il n'est pas inutile, » peut-être, de faire connaître.

» Lorsqu'elle m'apporte un morceau que je » juge n'être pas saisi musicalement dans le sens » des paroles, je ne lui dis pas : *Votre chant est* » *mauvais* ; mais *Voici*, lui dis-je, *ce que vous* » *avez exprimé*. Alors je chante son air sur des » paroles que j'y crois analogues, et je donne une » vérité d'expression à ce qui n'était que vague » ou à contre-sens.

» Cette méthode d'éducation m'a paru la » meilleure ; car pourquoi rejeter, comme mau- » vais, ce qui en certains cas aurait pu être bon ? » En se perfectionnant dans l'art des modula- » tions avec un excellent maître, Tapray ; en » apprenant avec moi l'art d'écrire le contre- » point, je ne juge pas inutile de l'accoutumer à » se servir de l'expression juste. Cette habitude » doit être prise de bonne heure ; car le langage » musical, énigmatique pour bien des gens, est » en effet aussi vrai, aussi varié que la décla- » mation : je lui enseigne des vérités dont je suis » persuadé.

» L'étude d'un compositeur est celle de la dé- » clamation, comme le dessin d'après nature est » celle d'un peintre. Il faut consulter l'âge, l'état, » les mœurs, la situation du personnage qu'on » veut faire chanter. Quand on a saisi ces rap- » ports et cet ensemble, c'est à la nature à faire » le reste ; c'est-à-dire que c'est à elle à former

» un chant agréable, né de la déclamation. Si au » contraire vous ne faites qu'un chant vague, » vous ne contentez que l'oreille ; si vous dé- « clamez seulement, vous ne contentez que le » bon sens ; mais chanter et déclamer sont les » secrets du génie et de la raison.

» Je dis à ma fille ce que je voudrais qu'elle » fît un jour, et ce que je voudrais faire moi- » même.

» C'est à titre d'encouragement que je lui ai » permis cet essai ; mais le public seul peut lui » permettre de continuer. C'est à lui d'encoura- » ger un sexe qui, né pour démêler peut-être » mieux que nous les nuances du sentiment et » les finesses de la comédie, pourrait trouver à la » fois la gloire et l'aisance honnête, dont les che- » mins lui sont partout fermés. La peinture se » glorifie des talens supérieurs de madame Le- » brun et de madame Guiard ; pourquoi la mu- » sique n'aurait-elle pas un jour des maîtres du » même sexe, dans l'art de nous charmer par des » compositions musicales ? »

J'ajouterai à cette lettre, que pour former un élève, il est essentiel de lui faire comprendre avec précision l'exacte ponctuation de la musique.

On pourrait sans doute assigner quelle doit être à la rigueur la note de la gamme qui doit se rapporter à tel signe de la ponctuation du discours ; marquer une différence entre le point d'exclamation et d'interrogation ; une entre les deux points ou le point et virgule ; mais ce serait mettre des entraves au sentiment, dont il s'écarterait sans cesse. Le meilleur lecteur ou déclamateur est celui qui fait le mieux sentir ce qu'il

dit ; il en est de même du musicien ; une sorte de liberté doit de toute nécessité exister dans les arts ; l'ignorant en abuse, mais l'homme de génie en profite.

Voici encore un moyen peu usité qui m'a réussi. Nous prenons de la bonne musique instrumentale, et en joutant ou en solfiant la partie chantante, nous cherchons tous les signes connus de la ponctuation ; cependant, comme je l'ai dit, l'exclamation et l'interrogation se prennent aisément l'une pour l'autre, de même que le point et virgule et les deux points ; la différence n'existe guère que dans le signe, et peu dans l'accent de la voix.

Cet exercice accoutume l'élève à être précis, et à rejeter les phrases équivoques relativement aux paroles. La musique vocale qui ennuie, est presque toujours phrasée et ponctuée à contresens, et c'est le plus grand tourment que puisse éprouver une oreille sensible.

J'ai donné plusieurs maîtres de musique à ma fille, et j'en changerai encore. Je sais qu'elle n'en tirera aucun parti, si elle n'est destinée qu'à être un compositeur du commun. Je sais qu'elle s'embrouillera dans les différens systèmes que ses maîtres lui présenteront ; que m'importe ? J'aime mieux qu'elle s'égare et reste ensevelie dans cette surabondance, que si elle devenait la copie d'un seul homme. Mais si la nature l'a destinée à être quelque chose par elle-même, elle aura de quoi choisir, et saura mettre à profit jusqu'aux contradictions qui existent entre tel et tel système.

L'élève doit tout voir, tout connaître, tout comparer ; c'est de ce chaos qu'il se forme un

genre et un style. C'est ainsi que, tenant tout de ses maîtres, la nature doit tout rectifier en lui pour le rendre original.

Les maîtres d'harmonie n'enseignent à ma fille que des phrases harmoniques, moi seul je lui dis où et comment elles doivent être employées.

Je lui répète souvent les principes répandus dans ces Essais ; je l'encourage en lui disant qu'il est une mélodie vers laquelle elle est appelée ; que la jeunesse a mille sensations à nous révéler par la mélodie, tandis que l'artiste, quoiqu'expérimenté mais fatigué ou glacé par l'âge, n'a presque plus rien à nous dire dans ce charmant langage.

Il est, lui dis-je, deux sortes de mélodie : la première est celle que donne la sensibilité, qui ne subsiste qu'avec elle et comme elle ; je veux dire que la sensibilité puérile du vieillard n'aura plus aucun des charmes de celle du bel âge.

Cependant cette fleur si belle a besoin d'une tige pour la soutenir ; cette tige est l'harmonie qu'on n'acquiert que par l'étude de la combinaison des sons.

La seconde est une sorte de mélodie scolastique, que l'on apprend à faire par l'étude du contrepoint et de l'harmonie. Celle-ci, toujours correcte, est ce qu'on appelle la musique bien faite, qui n'a qu'un certain nombre de partisans ; mais la première plaît à tout le monde, quoiqu'elle rejette souvent les entraves d'une règle trop sévère.

On pourrait aussi regarder l'harmonie sous deux rapports. Il est, en effet, une harmonie qui charme

notre ame ; mais n'est-ce pas parce qu'elle est produite par la mélodie qu'elle renferme ?

L'autre n'est qu'une suite de sons placés méthodiquement, dont l'artiste se sert cependant quelquefois pour ombrer son tableau, en ménageant des repos à la sensibilité des auditeurs, qu'il faut se garder d'épuiser.

J'ai dit quelque part qu'un accord se trouve par un procédé de l'art, mais que nous ne connaissions pas de procédé pour créer un trait de chant. L'homme qui possède le talent de faire des chants heureux, pourrait cependant former, dans cet art enchanteur, un élève déjà favorisé de la nature.

Examinons un instant cette partie, la plus délicate de l'art musical, et qu'on n'a jusqu'à présent enseignée que respectivement à l'harmonie ; car on apprend bien vite à l'élève à faire chanter entre elles les parties qui constituent le contrepoint ou la fugue ; mais ici il n'est point question d'harmonie, il s'agit d'accoutumer l'élève à choisir dans quelques notes de la gamme, celles qui auront le plus de charmes dans leurs combinaisons, pour former un chant à voix seule. Ce chant heureux sera sans doute susceptible d'une basse, ou de plus ou moins d'harmonie de remplissage ; mais c'est d'abord à ce chant seul qu'il faut tout sacrifier.

N'avons-nous pas remarqué que les airs les plus courus sont ceux qui embrassent le moins d'espace, le moins de notes, le plus court diapason ? Voyez presque tous les airs que le temps a respectés ; ils sont dans ce cas. Il faudrait donc prescrire à l'élève, en le laissant maître du mou-

vement, de faire des chants avec quatre, cinq ou six notes. La septième note de la gamme est dure, à moins qu'on ne fasse succéder les sons comme nous l'ont indiqué les anciens.

Avec un maître sensible à la mélodie, je ne doute pas qu'un élève bien choisi ne s'accoutume à faire de ces chants heureux, dont on ne peut se rendre raison, mais qui cependant nous ravissent. Qu'on ne croie pas cette occupation sèche et minutieuse ; il est si flatteur de faire beaucoup avec peu de chose ! Racine, en rassemblant quelques mots communs pour tout le monde, jouissait sans doute en faisant un vers immortel. Au reste, un trait de chant heureux est presque toujours un élan de l'ame qu'il faut savoir saisir, en se donnant néanmoins la peine de le chercher. Le compositeur qui sait son métier peut faire, dans une matinée, douze à quinze mesures d'harmonie à l'abri de toute critique ; mais je ne conseille à personne de promettre en huit jours un air assez heureux pour qu'il soit saisi par tout le monde, et chanté dans les rues.

Un habile instituteur, je veux dire celui qui suit la nature et n'a point de routine, doit étudier chaque élève qu'il veut former. S'il est vif, s'il a la mémoire aisée, il retiendra mieux les choses que les mots qui les représentent. Gardez-vous, dans ce cas, de faire de vains efforts pour placer méthodiquement dans son cerveau les règles que vous prescrivez. Gardez-vous de le comprimer dans une sphère trop bornée, en voulant lui inculquer une seule chose. Les impulsions doivent être légères, toujours différentes et propor-

tionnées à la faiblesse de l'organe qui les reçoit. Présentez-lui des idées toujours à sa portée ; faites disparaître les mots techniques. Quand vous lui aurez montré souvent les élémens de la partie de l'art que vous traitez, c'est lui-même qui leur donnera l'ordre qu'ils doivent avoir ; il y parviendra tôt ou tard et ne l'oubliera jamais. La première idée appellera la seconde, celle-ci la troisième, etc.

Un jour je vis une jeune demoiselle qui pleurait ; sa mère me dit avec chagrin, que le maître de musique de sa fille ne pouvait, depuis trois mois, lui apprendre la valeur des notes. — Cela est cependant bien aisé, dis-je à la demoiselle. Avez-vous de l'argent dans votre bourse ? — Oui, monsieur. — Donnez-le moi. Comment appelez-vous cela ? — C'est un sou. — Bon. Je le mis sur la table. — Donnez-moi à présent un sou en deux pièces de monnaie. — Elle me regarde et dit : Ce sont deux demi-sous que vous demandez ? — Oui. — Les voilà. Je les mis sous la pièce d'un sou. — Qui a le plus de valeur, lui dis-je, de ce sou, ou de ces deux demi-sous ? — Ah ! quelle plaisanterie, me dit-elle ; mais c'est la même chose. — Il est vrai, lui dis-je. Donnez-moi à présent un sou, que je veux donner à quatre petits enfans bien pauvres. — Un sou pour quatre petits enfans ! quatre liards vaudraient mieux, ils en auraient chacun un. — Vous avez raison. Je les pose sous les autres pièces de monnaie. Il y a bien encore huit petits enfans dans une autre maison, mais je ne veux leur donner qu'un sou à partager entre eux, et cela me paraît difficile. — Oui, très-difficile, me dit-elle, car

cela ne se peut pas... et voilà sa tête qui travaille. — Eh bien ! donnons un liard pour deux enfans. — Oui, lui dis-je ; mais chacun voudra le garder dans sa poche : ils se querelleront. — Cela est vrai ; pourquoi n'a-t-on pas fait des demi-liards aussi ? — Il y en a dans mon pays, lui dis-je. — Eh bien, faites-en venir. — Oui, et en attendant mettons sur la table des petits morceaux de papier pour les remplacer.

La bonne mère souriait pendant la leçon. — Allons, mademoiselle, dis-je à sa fille, vous savez la valeur des notes aussi bien que votre maître ; j'ai changé leurs noms, parce qu'ils étaient trop difficiles à retenir ; prenez du papier et écrivez ce que je vais vous dicter.

La ronde s'appelle un sou, la blanche un demi-sou, et il faut deux demi-sous pour faire un sou. La noire s'appelle un liard ; il en faut deux pour un demi-sou, et quatre pour faire un sou. La croche s'appelle un demi-liard ; il faut deux demi-liards pour faire un liard, il faut quatre demi-liards pour faire deux liards, et huit demi-liards pour quatre liards.

Ce détail est puéril, mais il faut qu'il le soit pour l'enfant de quatre à cinq ans.

Avant d'assujettir les sons à des valeurs quelconques, on exerce les élèves sur l'intonation seulement, c'est-à-dire, qu'on leur fait chanter des notes avant de battre la mesure. Je demande s'il ne serait pas très-utile de leur apprendre ce qu'ils ne savent pas, par une chose qu'ils savent déjà, c'est-à-dire de leur faire solfier les petits airs qu'ils savent par cœur ? Je connais une jeune

demoiselle (1) qui, étant obligée de partir pour la campagne, après avoir pris quelques mois de leçons, et ne sachant guère plus que sa gamme, s'avisa, sans que personne le lui eût inspiré, de solfier les contre-danses qu'elle dansait les dimanches et fêtes. De retour à Paris, son maître, très-étonné, fut loin de croire qu'elle eût perdu son temps. Remarquons que les premiers solfèges qu'on donne aux enfans ne sont que des notes prises presqu'au hasard : on leur donne, même exprès, des chants insignifians, de peur que leur oreille ne les guide plutôt que leur intelligence ; mais ce moyen les ennuie, et au contraire en leur faisant noter et solfier d'eux-mêmes l'air qu'ils savent par cœur, et qui leur rappelle le plaisir de la danse, c'est un moyen bien plus sûr de les instruire, en les amusant.

La connaissance de toutes les clefs est encore d'une très-grande difficulté pour les enfans et pour tous les élèves en musique. Après s'être accoutumé à une clé, il en coûte presque autant de peine pour s'accoutumer à une autre.

Clé d'*ut* sur la première ligne, sur la troisième, et sur la quatrième ; clé de *fa* sur la quatrième ligne, clé de *sol* sur la seconde, etc. Il faut quinze ans pour qu'un musicien les connaisse toutes, et jamais également bien.

On aurait dû goûter le projet d'un musicien qui proposa l'unité des clés. Mais le diapason réel de chaque voix, dira-t-on, celui de chaque ins-

---

(1) Mademoiselle de Corancé

trument, seront confondus ; quel renversement pour l'harmonie ! Je n'en vois aucun. Supposons qu'on adopte la clé de *sol* sur la deuxième ligne pour toutes les voix et les instrumens, excepté la basse, à laquelle je voudrais conserver sa clé de *fa* sur la quatrième ligne, ainsi que la viole qui joue souvent avec elle, voici alors ce qu'il faudrait faire :

Clé de *sol* pour les dessus, les violons, hautbois, flûtes, etc.

Clé de *sol* pour les haute-contres et les tailles. Sa forme eût indiqué qu'elle était à l'octave basse de celle du dessus, du violon, etc.

La clé de *fa* sur la quatrième ligne, servant à la viole qui joue l'octave haute de la basse.

En solfiant par transposition, c'est-à-dire en appelant *ut* la tonique de chaque ton, je sais que l'unité de clés devient inutile ; mais ne chantons plus par transposition, car dans tous les cas il vaut mieux laisser apercevoir à l'élève que dans tel ton il faut tant de dièses ou de bémols pour retrouver la gamme naturelle. On dira que les différentes clés marquent au juste l'étendue ou le diapason de chaque voix, en commençant sous la première ligne, et en finissant au-dessus de la cinquième ; mais cela n'est bon que dans les chœurs, encore la clé d'*ut* sur la troisième ligne ne convient guère aux haute-contres de l'Italie, à cause de leur étendue (1). On dira encore que

(1) En France et en Allemagne les hommes chantent la haute-contre, et ce n'est pas sans peine ; en Italie, ce ne sont pas même les femmes, auxquelles la nature accorde

pour trouver l'*ut* sur la seconde ligne, il faudrait une clé, et qu'alors *ut* se trouverait sur toutes les lignes et les entre-lignes. S'est-on jamais aperçu que cette clé manquait à la musique ?

Quant aux récitans, la nature ne leur donne presque jamais deux voix semblables par leur étendue. D'ailleurs chaque musicien se pique de prendre un ton au-dessus de son confrère ; les chanteuses italiennes et mademoiselle Renaud, brochant sur le tout, entonnent déjà la moitié de la triple octave ; il faudra cependant bien que cela finisse, et qu'on retourne à la nature.

Si votre élève est d'une complexion forte, taciturne, s'il n'est point enjoué, il est probable qu'il a de l'embarras, de l'engorgement au cerveau. Vous le perdrez, si vous voulez le forcer à comprendre ; c'est vouloir remplir le trop plein. Que faut-il dans ce cas ? ne lui rien apprendre, mais enseigner les autres enfans devant lui, et les récompenser à ses yeux. Il voudra s'en mêler quelque jour ; il vous interrogera, reprendra et

---

souvent un superbe bas-dessus, qui est la véritable haute-contre, mais les malheureuses victimes que l'avarice et la barbarie des parens ont fait mutiler, après avoir chanté le dessus, deviennent bas-dessus ou haute-contres à l'âge de trente ou quarante ans. Si l'Italie savait de quel œil le reste de l'Europe voit cet attentat envers l'humanité, elle aurait depuis long-temps réprimé cet abus horrible qui déshonore un des arts les plus nobles. Je sais que l'Italie ne peut se passer de musique, ni la musique des voix de dessus et de haute-contre ; mais les enfans de chœur sont la vraie pépinière qui fournirait à tout. Et quel mal y aurait-il quand, dans quelques États de l'Italie, on laisserait chanter les femmes sur les théâtres ? aucun. Peut-être au contraire on déracinerait deux crimes à la fois, et qui sont également contre nature.

quittera cent fois ses occupations ; et les petites impulsions volontaires qu'il donnera aux fibres de son cerveau, le guériront probablement de sa maladie, et en feront peut-être un homme d'esprit au lieu qu'une éducation forcée en eût fait certainement un imbécile.

LE COMTE D'ALBERT,

Drame en deux actes, et la suite en un acte, par Sedaine, de l'Académie française, représentés à Fontainebleau le 13 novembre 1786, et à Paris le 8 février 1787.

Le sujet du *Comte d'Albert* m'a paru original. Sedaine est un de ces hommes heureusement nés, pour qui la nature n'aurait point de charmes, s'ils ne la saisissaient dans tous ses rapports les plus vrais : il n'adopte une situation que parce qu'il est sûr qu'elle produira tel effet. Pendant les répétitions, je respecte ses moindres volontés ; s'il tourne une chaise, c'est parce qu'il prévoit que l'actrice vue de profil, fera l'effet qu'il désire ; mais il a peut-être encore plus senti que raisonné ses situations.

Aussi l'a-t-on vu fondre en larmes à la représentation de la scène de Blondel avec Richard ; preuve incontestable que le sentiment le guide dans ses compositions, et que la scène mise en action le saisit lui-même autant que nous. De combien de sentimens, de combien de contrastes n'est-on pas affecté à la scène du deuxième acte d'*Albert* ! C'est par reconnaissance qu'un malheureux porte-clé devient le dieu tutélaire d'une famille respectable. Un grand seigneur se revêt

des guenilles de cet homme. « Prenez mon habit, prenez ces plats, ces assiettes ; prenez ce panier, mettez ma perruque... » Tous ces mots les plus communs sont ennoblis par la situation : avec quel art il rend l'issue de la prison difficile ! « Vous monterez trois marches, vous en des- » cendrez six ; au fond d'une allée obscure, vous » trouverez un escalier qui tourne... » Ne sem- ble-t-il pas avoir mis l'escalier qui tourne, pour nous faire craindre qu'un vertige ne trouble le comte d'Albert ! « Prenez tel son de voix, bais- » sez votre tête ; croyez être moi, vous êtes » sauvé. » Ces mots, dignes de Shakespear, ne sont jamais entendus, parce que les spectateurs ne se contiennent point. Remarquez encore dans cette scène, la comtesse assise par terre, foulant aux pieds un riche habit, maniant de ses doigts délicats les guêtres du porte-faix pour revêtir l'époux qu'elle adore. Antoine se déshabille presque nu devant cette dame vertueuse ; mais qu'on est loin de songer à l'indécence !

Cependant, à travers mille sentimens d'intérêt dont le spectateur est agité, qui le croirait ? on voit dans les mêmes personnes des bouches convulsivement ouvertes par le rire, pendant qu'un torrent de larmes semble expier ce crime involontaire. Remarquons d'ailleurs comme toujours les effets les plus puissans sont produits par de petites causes ; il n'est pas surprenant qu'une grande cause produise un grand effet, mais le contraire étonne. Dans *Richard*, Blondel délivre son roi ; Blondel se présente comme un pauvre aveugle, jouant du violon.

Son déserteur est arrêté ; c'est une noce de

village qui produit la catastrophe la plus tragique : on lui fait croire, à la vérité, que c'est la noce de Louise, sa maîtresse ; mais il ne l'aurait pas cru, s'il n'avait vu cette noce et entendu les violons. C'est un *pont-neuf* que l'on joue.

Depuis que je connais le *Déserteur*, cet air de guinguette me fait frémir, et malgré moi je verrais à regret une noce de village se servir de cet air pour aller à l'église.

Je connais une femme qui n'a plus voulu qu'on frappât à sa porte, depuis l'impression que lui ont faite les coups de marteau dans le *Philosophe sans le savoir*, et qui, pour cet effet, y a fait mettre une sonnette.

Antoine, du *Comte d'Albert*, est renversé, et fait tomber un jeune officier dans la boue ; la suite de cet accident, si commun à Paris, et qui fait souvent rire les témoins, est l'origine de la terrible situation du second acte. Il y avait, je le sais, mille autres manières de rendre Antoine reconnaissant envers le comte ; mais celle que Sedaine a choisie, était celle qu'il fallait pour produire ce qu'il a produit.

Je crois cependant que cet ouvrage ne restera pas tel qu'il est ; on a vu avec quelle constance Sedaine et moi nous avons cherché à perfectionner le dénouement de *Richard* : c'est après avoir mis l'un et l'autre plus de trente ouvrages au théâtre, que nous nous sommes obstinés à nous servir de notre expérience pour mettre la dernière main à cette production. Le *Comte d'Albert* me tourmente, quoiqu'il soit bien vu du public ; la situation du second acte mérite un cadre qui l'enveloppe d'une manière plus complète.

La musique du *Comte d'Albert* a été composée très-rapidement. Dès que le poème fut entendu, l'on me pressa de le mettre en musique pour pouvoir le donner à Fontainebleau, et il ne restait qu'un mois. L'ouverture est estimée des musiciens : elle fait peu d'effet sur le parterre, accoutumé depuis quelque temps à n'entendre que des contre-danses en forme d'ouverture, toujours accompagnées de la petite flûte. Le morceau d'ensemble,

Arrêtez, ciel ! qu'allez-vous faire ?
Pourquoi tuer ce malheureux ?

a perdu l'intention que je lui avais donnée. Je dois dire que la comtesse paraissait au premier acte, suivie d'un de ses gens qui portait un sac de velours, elle allait par conséquent à l'église ; et, pour indiquer d'avance que la comtesse verrait arrêter son mari, la basse contrainte, qui accompagne tout le morceau, annonçait la fin des offices divins par le son des cloches.

Cette idée, je le sais, aurait échappé à presque tous les spectateurs ; mais dans les arts d'imagination, l'on peut parler à l'imagination seule. Lorsqu'on se dit en écoutant de la bonne musique : « Je ne sais pourquoi ce morceau me fait un effet extraordinaire », c'est effectivement parce qu'il y a quelques rapports cachés qu'on ne démêle pas tout de suite.

Cependant le sac de velours fit rire à la première représentation ; on ne le porta plus, et le morceau de musique est resté. La finale qui suit aurait pu être traitée de ma part avec un plus grand emploi d'harmonie et de modulations, si

le temps m'eût permis d'attendre et de chercher ; mais les traits répétés alternativement par le hautbois et par le basson, ces plaintes réciproques sont, je crois, heureuses et d'une grande sensibilité. Le hautbois parle pour les enfans, le basson pour la mère évanouie.

Je ne me suis jamais dissimulé que chanter en déclamant, et ne point quitter la même gamme, soit assez pour faire bien. Les modulations tiennent à la déclamation autant que le chant ; ne pas changer de mode ou de ton à propos, est une faute, comme d'en changer sans nécessité. Les musiciens, en général, aiment trop les modulations, ils les approuvent souvent sans examiner si le sens des paroles y a conduit le compositeur. Lorsque j'entends un contre-sens de modulation, je ne puis m'empêcher de chercher à l'instant de quelle manière ce contre-sens pourrait cesser de l'être.

C'est ainsi que Vernet voit un nuage ou un caillou ; ces objets sont les mêmes pour tout le monde, et peu d'hommes savent leur assigner leur place : c'est pourquoi le même fait, raconté par différentes personnes, devient charmant ou ennuyeux.

Tant que le monde durera, le travail obstiné fera des savans, et l'organisation seule fait les artistes de la nature.

Le duo des enfans, au second acte,

Quoi ! mon papa ! quoi ! déjà vous quitter ?

est en contraste avec la couleur générale de cet acte. Un ton clair, un mouvement de six huit, conviennent à l'enfance, qui ne se pénètre jamais

vivement de la situation la plus tragique, qu'en proportion de ses forces et de son peu de prévoyance sur l'avenir.

Le petit trio de *Sylvain*,

Venez vivre avec nous....

est dans le genre de ce duo, quoiqu'ils ne se ressemblent point par la mélodie. Le choix du ton et du mouvement est presque toujours indiqué par le caractère de la scène et des paroles : mais prétendre donner là-dessus une théorie, serait mettre de cruelles entraves au génie.

Le rhythme de nos vers français est peu sensible ; c'est du sentiment des paroles que le musicien doit tirer son mouvement ; car, à moins que le poète n'y ait fait la plus grande attention, les longues et les brèves d'un vers ne correspondent point à celles des vers suivans : et quand même la poésie établirait un rhythme permanent, ce serait un inconvénient d'être forcé de le suivre, car, à la longue, je crois que le même mouvement continu doit engendrer une monotonie insoutenable. J'ai dit ailleurs que le chant syllabique continué sur un même mouvement, avait un empire puissant sur l'ame des spectateurs ; mais il n'en est pas moins vrai que si un opéra entier était fait dans ce système, il serait aussi ennuyeux que monotone, quoique les rhythmes fussent aussi variés qu'ils peuvent l'être.

Je plains les musiciens de l'Italie, qui sont obligés de remettre jusqu'à quatre ou cinq fois en musique le même poème d'*Apostolo-Zeno*, ou de *Metastasio*. Dès que le sentiment a indiqué juste le ton, le mouvement et le caractère d'un

air, comment se varier ? Si l'on peut trouver deux fois la vérité pour dire une même chose, l'une doit être préférable à l'autre.

Le duo suivant,

Oui, mon devoir est de mourir.

reprend le style de l'acte, dont on était sorti un moment. Les traits de chants les plus sensibles de ce morceau sont sur les vers.

Cher objet de ma tendresse,
Quoi ! tu voudrais mourir ?
De ma famille si chère,
Quoi ! n'es-tu donc plus la mère ?
Qui, sans toi, l'élèvera ?
C'est par toi qu'elle vivra.

Le sens est toujours suspendu, et marque bien l'interrogation. Dans l'allégro qui termine le même duo, l'on peut, je crois, remarquer le chant que porte le vers.

Eh ! que m'importe la vie ?

le dédain, la sensibilité, le désespoir, la déclamation et le chant y sont réunis. Le dernier vers

Tu vivras pour nos enfans.

est estropié par la valeur des notes : à moins qu'on ne dise que le déchirement de l'ame autorise quelquefois à déchirer les paroles, il n'y a point d'excuse.

Les Italiens qui composent sur les paroles françaises sans connaître la langue, commettent cette faute à chaque instant.

J'ai dit que les Italiens aiment trop la musique pour lui donner d'autres entraves que celles de ses propres règles ; c'est-à-dire, qu'ils font de la

charmante musique, souvent aux dépens de la prosodie. L'expérience m'a convaincu que le chant détériore la langue à mesure qu'il devient italien. Les tournures du plus beau chant se présentent d'abord à l'imagination en composant sur des paroles françaises ; on aperçoit ensuite des incorrections dans le langage, nécessitées par la tournure de ce chant ; on les rectifie, alors le chant n'est plus le même ; il est, si l'on veut, plus rapproché du chant français. Je dirai donc que le point où l'on doit s'arrêter ne peut être fixé que par la précision de la prosodie. Nous n'aurons donc jamais de musique, dirons-nous avec J.-J. Rousseau ? Nous en avons une, mais elle ne peut être absolument celle d'un peuple qui ne parle pas notre langue. Au reste, ne soyons pas plus sévères que les musiciens italiens, même lorsqu'ils chantent leur langue, et notre musique emploiera tout le luxe de la mélodie italienne et de l'harmonie des Allemands.

Les partitions des Italiens fourmillent de fautes de cette espèce ; ils se corrigent cependant par un long séjour dans la capitale ; alors leurs enthousiastes insensés disent qu'ils se sont francisés, et ont gâté leur style.

C'est dès le commencement d'une carrière brillante qu'il faudrait engager les compositeurs italiens à séjourner en France. En nous apportant une mélodie suave, ils auraient le temps d'apprendre à s'en servir d'après les règles de l'art dramatique, qui, de leur aveu, n'est connu qu'à Paris. Sacchini m'a dit n'avoir fait qu'à Londres des recherches sur l'harmonie. Les derniers ouvrages de Jomelli attestent qu'il ne fit un véri-

table emploi de ses forces harmoniques que pour plaire aux Allemands. Il ne faut pas croire cependant que l'on puisse toujours étudier et employer une harmonie nombreuse ; il est un âge où notre cerveau ne nous rend plus que le reste des idées anciennement conçues. On aperçoit bien la bonne intention de certains musiciens qui, pour imiter les Allemands, veulent donner à leurs compositions le nerf qu'ils n'ont pas ; croient-ils nous en imposer par quelques unissons chromatiques, ou par quelques transitions subites qu'ils ont saisies comme à la volée ? non ; ils ressemblent à ce joli enfant qui croit nous faire peur parce qu'il se grossit la voix en nous faisant des grimaces. Si j'étais assez heureux pour concourir selon mes désirs aux progrès de mon art ; si je pouvais disposer de dix mille livres par année pour cet objet, j'enverrais, dès à présent, dix jeunes gens bien choisis, dans les conservatoires de Naples, cinq chanteurs et cinq compositeurs : les premiers n'y resteraient que deux ans, les seconds quatre. Ils apporteraient et entretiendraient à Paris cette simplicité, cette fraîcheur de chant qu'un sentiment mélancolique n'inspire que dans les pays chauds ; mais bientôt, ayant respiré l'air natal, ils donneraient des bornes à leur imagination exaltée.

Je reviens au *Comte d'Albert.*

La prière

O mon Dieu, je vous implore !

offre une hardiesse que j'ai hésité d'employer ; mais mon cœur l'approuvait, et le public l'a con-

firmée. Lorsque la comtesse, après avoir répété

O mon Dieu, je vous implore !

tombe à genoux, l'orchestre joue seul une prière sourde, en contre-point d'église. Qu'on ne dise point que c'est mêler le sacré avec le profane. Est-il rien de plus sacré dans ce monde que le véritable amour conjugal ?

Avec combien plus d'avantage encore ne se servirait-on pas des chants d'église, s'ils étaient tels qu'ils devraient être ?

C'est par les sens que nous aimons toute chose : la musique doit contribuer à faire aimer la religion et les cérémonies religieuses ; mais, excepté quelques hymnes, les chants pieux ont besoin d'une réforme presque générale. La mélodie en est si peu sensible, que les organistes qui les accompagnent sont presque toujours obligés de transporter le chant à la basse, parce qu'ils ne pourraient faire qu'une mauvaise basse sur certains chants. On n'a pas même observé de se servir des tons majeurs pour les chants d'allégresse. Le *Te Deum* est composé presque entièrement en mineur ; le ***Requiem***, au contraire, est dans un ton majeur. Il semble que Saint Grégoire et d'autres compositeurs du chant d'église, ignoraient l'empire du mode.

Que veulent dire encore ces traînées de note sur une syllabe ? Elles ne servent qu'à impatienter ceux qui écoutent, et les chantres qui les exécutent. Si l'office est double ou triple, *duplex vel triplex*, c'est alors qu'on entend alternativement, sur les cinq voyelles, des fusées qui n'ont point de fin. Cependant si les chants doivent

être syllabiques, comme je le pense, c'est surtout dans les fêtes solennelles qu'ils doivent être nobles, simples, et non ornés de ces colifichets. Ce n'est pas l'harmoniste savant qu'il faudrait charger de remplir cette tâche, plus importante qu'on ne croit, pour faire révérer la religion ; c'est aux musiciens qui auraient le plus de chant dans la tête qu'on devrait la confier. Peu de notes, un chant simple et analogue à la chose, susceptible d'une belle basse et d'une bonne harmonie, est ce qu'il faudrait. Alors chacun, selon son organe, pourrait ajouter une partie de remplissage. L'impression de ces chants, toujours simples, variés et mesurés pour que l'ensemble fût plus aisé à saisir, resterait dans l'ame des fidèles, et ils courraient louer Dieu dans les temples, sans risque d'être fatigués par une ennuyeuse paslmodie.

Nous avons des airs anciens qui pourraient servir de modèles aux chants religieux, tel par exemple celui-ci, qui, je crois, a fait impression sur tous ceux qui l'ont entendu : *Requiem*, etc.

Quel homme, après avoir assisté aux funérailles de sa femme, de sa fille, de son ami, ne garderait de tels chants dans son ame ? Cherchons, cherchons les sensations délicieuses, mais honnêtes et pures ; nous ne sommes heureux que par elles : et jamais l'homme sensible, qui aime l'attendrissement, ne fut redoutable pour ses semblables.

Dans le *Comte d'Albert*, comme dans beaucoup d'autres pièces, essayer de faire l'éloge de madame Dugazon, c'est vouloir expliquer la nature : elle entraîne par ses beautés. et nous force au

silence. Cette femme admirable ne sait point la musique ; son chant n'est ni italien ni français, mais celui de la chose. Elle m'oblige à lui enseigner les rôles que je lui destine, et j'avoue que c'est en tremblant que je lui indique mes inflexions, de peur qu'elle ne les substitue à celles qui lui inspire un plus grand maître que moi. Lorsqu'un heureux instinct favorise un individu, on doit le laisser agir. L'on m'a dit cent fois que Garat serait le meilleur chanteur de l'Europe, s'il savait la musique, et s'il consultait les maîtres à chanter. J'ai toujours cru qu'on se trompait : il est élève de la nature ; et s'il connaissait le danger de manquer aux règles de l'art, nous perdrions, ce qu'on trouve rarement, les élans d'un heureux instinct, pour gagner ce que l'on entend partout, les accens de convention.

En terminant ici le catalogue de mes pièces, je passe sous silence les *Méprises par ressemblance*, le *Prisonnier anglais*, le *Rival confident*, *Amphitryon*, *Barbe bleue* et *Aspasie*, parce que plusieurs de ces pièces n'ont pas été gravées.

Je m'aperçois d'ailleurs que les réflexions sur la musique, qui se présentaient aisément à ma pensée au commencement de cet écrit, deviennent plus rares.

C'est donc ici que je dois finir, car, comme je l'ai dit dans l'avant-propos, je n'ai rapporté les époques de ma vie, je n'ai donné la liste de mes ouvrages que pour être conduit naturellement à ces réflexions. Je sais qu'elles sont loin d'être épuisées ; au reste, c'est dans ce cadre que je pourrai les continuer, si les ouvrages que je viens

de citer et ceux dont je m'occuperai probablement à l'avenir, m'en fournissent les moyens.

Jetons à présent un coup d'œil sur les succès qu'obtient le musicien dans la carrière du théâtre : ils sont tous différens, quoique nombreux. Chaque succès tient à quelques circonstances qui lui sont particulières, et tel ouvrage qui réussit plus que tel autre, ne doit pas pour cela satisfaire autant le compositeur. D'où peuvent venir ces différences que le public en général n'aperçoit guère ? Parce que tel fait une excellente musique sur un mauvais drame, et paraît rester enseveli sous ses ruines : cependant quoique l'ouvrage soit retiré du théâtre, la partition est gravée, les connaisseurs apprécient l'œuvre du musicien, et répandent sourdement sa réputation. Tel fait au contraire une musique médiocre, où tout est imité, contourné, posé sur une harmonie superficielle. Peu de vérité dramatique, point de connaissance du cœur humain ; la gaieté y sera tristement rendue, l'esprit y sera grimacier : cependant, si cette musique est soutenue par un bon poème, le succès couronnera l'œuvre. Mais ensuite on exécute cette musique dans les concerts, là elle paraît seule ; le poète, l'actrice en réputation, la décoration, tout a disparu ; alors le géant devient nain, et il gémit après ses succès, en se voyant méconnu des gens de l'art, qui d'avance ont rayé son nom du catalogue des bons compositeurs où il se croyait inscrit.

RÉCAPITULATION.

Il n'existe point de livre de musique qui parle moins que celui-ci des règles de l'art. Un essai sur l'esprit de la musique ne devait pas être un livre technique ; mais, cherchant à développer le sentiment même d'un art tel qu'il frappe sans cesse les organes de l'artiste pendant son travail, c'est révéler le secret qui a précédé la règle, et qui presque toujours l'a fait naître.

C'est après avoir lu les Traités d'harmonie de Tartini, de Zarlin, de Rameau, de d'Alembert, que je me suis dit : « Voilà bien assez parler théorie. » Avant que la pratique ait épuisé toutes ces règles et ces immenses calculs, il y a de quoi occuper les artistes pendant plusieurs siècles. Puisse seulement cet amas d'érudition nous donner un trait de chant qui réveille une sensation douce et consolante pour les ames sensibles !

Il est démontré cependant que les sciences mathématiques sont la source des combinaisons harmoniques, et qu'elles donnent une valeur certaine aux sons de la gamme, en les assujettissant à des calculs sûrs pour la règle, s'ils le sont peu pour le plaisir. J'ai lu aussi J.-J. Rousseau : il a dit beaucoup, sans doute ; et s'il eût fait autant d'opéras que d'œuvres de littérature, ses réflexions plus générales, plus multipliées et appuyées de nombreux exemples, m'eussent dispensé d'écrire sur mon art.

Combien de temps les hommes n'ont-ils pas erré en musique, comme dans toutes les sciences, avant d'arriver au vrai beau ; tantôt en se livrant à une simplicité puérile, tantôt à une compli-

cation fastueuse et désordonnée ? D'abord les chants les plus simples, formés de quatre ou cinq notes, ont suffi pour exprimer la joie ou la douleur des hommes simples et abandonnés à la nature (1). L'art naissant de la mélodie s'est enrichi ; les chants se sont multipliés à mesure que les idées physiques ou morales se sont développées. Ecoutez chanter l'homme de la nature, son chant sera le miroir de son ame. Si plusieurs hommes chantent tour à tour le même air, ils vous révèlent leur caractère ; il y a des exceptions, mais elles ne sont pas pour l'homme dont je parle.

Quand les histoires anciennes nous parlent des prodiges opérés par la musique, je ne les révoque pas même en doute ; elle devait avoir un empire absolu sur des cœurs non corrompus. L'homme de la nature est un ; le caractère de l'homme de nos jours est un peu de tout. La musique des anciens appliquait et conservait scrupuleusement une mélodie, et surtout un rhythme pour chaque chose. Le peuple était sûr que l'on célébrait la fête de Vénus ou de Junon, lorsqu'il entendait les chants qui les désignaient. Chaque air faisait une impression distincte ; chaque famille chantait ses lois dans le sein de la retraite, et certes on ne chantait pas de même « Honore les auteurs de tes jours, ou Verse ton sang pour la patrie ».

---

(1) L'enfant de la nature chante ses maux et ses plaisirs : les complaintes, les romances nous viennent des amans et en général des cœurs passionnés ; il n'y a que les ames stupides qui trouvent ridicule qu'on chante ses malheurs.

La mélodie dut donner naissance à l'harmonie. On s'aperçut qu'après avoir monté sept notes, la première renaissait dans la huitième. Les savans virent des rapports entre tel et tel son ; l'harmonie, une fois soumise au calcul, dut augmenter les progrès de la mélodie, qui ne marchait qu'à l'aide des nouvelles sensations qui l'inspiraient.

Si nous passons au siècle dernier, c'est chez les Romains modernes qu'il faut voir combien la mélodie avait encore peu de rapport avec la déclamation.

Voyez cet air de Vinci, *Artaserse di Metastasio, scena XIII, atto primo* : *Torna innocente*, etc.

Que veulent dire ces *torna, torna* répétés, sans dire *innocente* ?

Dans la bouche de la princesse, sœur d'Arsace, cet air de gigue devait être ce que nous appelons *air de fureur*. Un noble courroux peut intéresser, lors même qu'il est injuste ; mais la colère non ennoblie est toujours dégoûtante. L'opposition la plus triviale était donc de faire un air de danse gai, pour exprimer la fureur ; c'est, si l'on veut, la colère de Polichinel.

Les accompagnemens de ce morceau sont d'ailleurs d'un sautillant et d'une gaieté incroyables. Combien cet air est loin de *Vo solcando* du même auteur ! Dans ce dernier, le chant, et surtout les accompagnemens, appartiennent absolument aux paroles ; c'est le premier tableau qu'on ait fait en musique ; c'est le premier rayon de lumière vers la vérité. Les Romains entrèrent dans un délire inexprimable lorsqu'ils entendirent, pour la première fois, cette réunion sublime des sons avec l'expression juste des paroles.

Vinci fut donc le premier inspiré, à ce que disent les anciens professeurs de Rome, et, comme créateur, il mérita la statue qu'on lui érigea dans le Panthéon.

Si le génie de Vinci sentit le premier que les sons pouvaient peindre les agitations d'un cœur qui compare ses mouvemens divers à ceux d'un vaisseau tourmenté par la tempête, l'air

Torna innocente.....

que je viens de citer, prouve qu'il n'avait pas senti que la mélodie a autant de pouvoir et plus encore que l'harmonie ; c'est-à-dire, qu'elle peut descendre dans le fond du cœur pour y puiser et exprimer tous les sentimens moraux, en suivant les nuances infinies de la déclamation. Oui, même après le chef-d'œuvre dont je viens de parler, on ignorait encore en Italie que la déclamation fût la source de la bonne musique.

Pergolèze naquit, et la vérité fut connue. L'harmonie a depuis fait des progrès étonnans dans ses labyrinthes infinis ; les exécutans, en se perfectionnant, ont permis aux compositeurs de déployer la richesse des accompagnemens ; mais Pergolèze n'a rien perdu ; la vérité de déclamation qui constitue ses chants, est indestructible comme la nature. C'est sans doute un malheur irréparable pour l'art, que ce divin artiste ait fini sa carrière à la fleur de l'âge. Ce ne fut pas sans un plaisir extrême que, pendant mon séjour à Rome, j'appris de plusieurs musiciens âgés, que ma taille, ma physionomie leur rappelaient Pergolèze ; ils m'apprirent que la même maladie menaçait aussi ses jours, chaque fois qu'il se

livrait au travail. Vernet, qui avait connu et aimé Pergolèze, me confirma la même chose à Paris.

Duni, dont j'ai toujours aimé la musique, parce qu'elle me paraît simple, naïve et vraie, m'a dit qu'il sortit jeune encore d'un conservatoire de Naples, pour aller à Rome composer un opéra au théâtre de Tordinona. Pergolèze était cette année chargé du premier opéra, et Duni du second. Pergolèze avait obtenu des succès, par conséquent il avait des ennemis ; son opéra ne réussit point : on osa lui jeter une orange sur la tête pendant qu'il était au clavecin pour conduire son ouvrage ; le chagrin renouvela son crachement de sang ; il se retira du côté de Naples, chez le duc de Mondragona dont il était aimé ; il languit et s'éteignit doucement en composant le *Stabat*, d'autres disent un *Miserere*.

En arrivant à Rome, Duni s'était présenté à lui, en lui disant : « Mon maître, je ne sais quel sort » m'attend, mais je suis sûr que mon ouvrage » entier ne vaut pas un seul air de votre opéra » si mal accueilli ». Celui de Duni eut du succès ; celui de Pergolèze fut repris et chanté avec délices l'année suivante sur tous les théâtres d'Italie ; mais l'ange créateur était descendu dans le tombeau.

Avant le règne de Pergolèze, Lulli, déjà établi à Paris, avait quelques pressentimens de la musique déclamée ; son récitatif le prouve ; mais il ne sut que noter la déclamation, et non chanter en déclamant.

Rameau lui succéda ; il était moins sensible, mais plus savant et plus riche d'harmonie ; il

connaissait la musique des Vinci, Pergolèze, Leo, Terradellas, Buranello ; mais il avait commencé fort tard à travailler pour le théâtre ; il fut contraint de suivre sa manière, qu'il ne regardait pas comme la meilleure.

« Si j'avais trente ans de moins, disait-il à » l'abbé Arnaud, j'irais en Italie, Pergolèze serait » mon modèle ; j'assujettirais mon harmonie à » cette vérité de déclamation qui doit être le » seul guide des musiciens ; mais à soixante ans, » l'on sent qu'il faut rester ce que l'on est. L'ex- » périence dit assez ce qu'il faudrait faire ; mais » le génie refuse d'obéir. »

Cet aveu ne peut être que celui d'un grand homme ; en effet, Rameau fut un des plus grands harmonistes de notre siècle. Il fit des chœurs magnifiques, où l'harmonie non-seulement est savante, mais très-expressive. Son monologue

Tristes apprêts, pâles flambeaux....

dans *Castor et Pollux*, est vrai, surtout à l'endroit

Non, non, je ne verrai plus.....

Cet endroit est digne de Pergolèze. Ses airs de danse sont variés, fort adaptés à la chose, et surtout fort dansans. Les tournures de son chant ont vieilli ; mais tel sera le sort de toute mélodie vague. Son harmonie servira de modèle, parce que le cachet du maître y est empreint, et que toute expression, à part la bonne harmonie, a un mérite réel.

L'Italie ne conserva pas long-temps la mélodie simple et vraie de Pergolèze ; de jour en jour elle

abandonna les vraisemblances dramatiques, pour faire briller ses chanteurs.

Pendant ce temps, la France étalait la pompe la plus brillante dans les opéras de Quinaut, et s'amusait à chanter délicieusement les récitatifs de Lulli et de Rameau, avec toute la prétention (à la mesure près) des airs pathétiques.

L'Allemagne, de son côté, se fortifiait de plus en plus des ressources de l'harmonie. C'est alors que les bouffons italiens arrivèrent en France. Les gens de goût n'eurent qu'un cri pour approuver cette musique expressive et pittoresque (1). Le reste de la nation résista : mais elle fut obligée de céder à l'empire de la raison et de l'ennui. La France, toujours accoutumée à perfectionner ce qui lui vient de ses voisins, tenant le milieu entre l'Italie et l'Allemagne, adopta la mélodie italienne, qu'elle unit à l'harmonie allemande ; c'est ce que Philidor exécuta dans plusieurs chefs-d'œuvre.

En arrivant à Paris, je donnai successivement le *Huron*, *Lucile*, le *Tableau parlant*, *Sylvain*, l'*Amitié à l'épreuve*, les *Deux Avares*, *Zémire et Azor*, l'*Ami de la maison*, *Céphale et Procris*, la *Rosière de Salenci*. C'est à cette époque de ma carrière que le chevalier Gluck nous apporta la massue d'Hercule, dont il terrassa sans retour

---

(1) Lacombe fit imprimer en 1758, c'est-à-dire avant les disputes sur la musique et les ouvrages qu'elles occasionnèrent, le *Spectacle des beaux-arts*, où il donne les vrais principes de la bonne musique, et indique la source du chant, dont les motifs, dit-il, sont dans la déclamation.

la vieille idole française, déjà faible des coups que lui avaient portés les bouffons italiens, ensuite Duni, Philidor et Monsigni.

Nous devons beaucoup sans doute, au chevalier Gluck pour les chefs-d'œuvre dont il a enrichi notre théâtre ; c'était à son génie vraiment dramatique, qu'il fallait confier l'administration d'un spectacle qu'il avait fait renaître par ses immortelles productions, et dont il aurait maintenu l'ordre et la vigueur par ses lumières, et par cette transcendance que donne la supériorité des talens. C'est surtout en encourageant les gens de lettres, en se faisant remettre les différens poèmes qu'ils composent, qu'il serait aisé à un directeur, tel que Gluck, d'occuper chaque musicien dans le genre qui lui est propre. Un jeune compositeur, un exécutant, perdent souvent plusieurs années, et quelquefois leur vie entière, à chercher ce qui leur convient, tandis qu'en un instant ils pourraient être fixés.

Je sais que la subordination est difficile à établir parmi des sujets qui nous subjuguent par le charme des plaisirs ; mais le peu de mérite de ceux qui les commandent, est souvent la véritable source de leur découragement.

Si la nature eût doué Lulli du génie créateur de Gluck, de quel éclat n'eût-il pas fait briller l'Opéra de Paris dès sa naissance, étant comblé des faveurs directes de Louis XIV ! Mais ce roi, ami des arts utiles et consolateurs, ne pouvait mieux choisir, puisque Lulli était le premier musicien de son temps. C'est à lui qu'il fut permis de créer une Académie royale de musique, dont il fut l'unique directeur.

Sans doute que dès-lors les courtisans voulurent s'emparer de l'autorité sur les spectacles, autorité funeste, qui séduit bien plus souvent l'amateur du sexe, que celui des arts : mais que pouvaient-ils contre un artiste qui avait l'honneur, ainsi que Molière, d'approcher de son maître pour le consulter sur ses plaisirs. On dit, je le sais, qu'il règne parmi les artistes trop de jalousie pour qu'on doive confier à l'un d'eux un pouvoir trop étendu. Vains préjugés, vains mensonges, dont on se sert pour éloigner l'homme de talent de sa véritable place. Le musicien médiocre, une fois parvenu par ses importunes sollicitations et ses bassesses, tremblera, sans doute, à l'aspect des vrais talens, qu'il éloignera par les dégoûts ; mais faites choix d'un artiste dont la juste réputation vous réponde d'un noble désintéressement ; dont la célébrité, ce fantôme charmant, repousserait l'envie et la cupidité si elles osaient le tenter ; faites choix de l'artiste qui, après de nombreux succès, aime encore à prolonger sa gloire en éclairant les jeunes talens de son expérience ; faites choix de l'homme enfin, qui a le droit de dire à, l'homme célèbre, son égal : « Votre génie a su » vous ouvrir en Italie une route nouvelle pour » arriver au vrai ; pourquoi vous perdre dans le » chemin brillant que vous avez tracé à vos » émules, en courant après le genre auquel vous » ne pouvez atteindre ? Laissez-là ces chœurs » terribles, ces airs de danse dont la nature vous » a caché les ressorts ; ne privez pas l'Europe des » scènes touchantes que vous produisez sans efforts ». Il dira à cet autre : « Votre mélodie est » noble et pure ; vous ne produirez plus ces

» chants suaves et pathétiques, si vous cherchez » à peindre avec trop de vérité et d'énergie ». — « Vous, toujours correct et fier, mais n'ayant » qu'un style inflexible, qui ne peut se prêter » aux nuances infinies des passions, vous ne de- » vez peindre qu'en grand, et sur des paroles » d'un sens vague ». Enfin Gluck m'eût dit à moi-même : « La nature vous donna le chant » propre à la situation ; mais c'est aux dépens » d'une harmonie plus sévère et plus compli- » quée que ce talent vous fut donné ».

Ce n'est qu'avec des efforts qu'on parvient quelquefois, avec succès, à sortir du genre auquel nous sommes appelés ; mais le plus souvent alors on passe le but, ou l'on reste au-dessous, et c'est commettre la même faute.

L'ignorance révolterait l'amour-propre si elle cherchait à prendre ce langage ; mais la vérité, présentée avec intérêt par l'homme instruit, fut toujours bien reçue des vrais talens, surtout lorsque, pour bien remplir sa place, les succès d'autrui intéressent le directeur.

LIVRE TROISIÈME.

DE L'INFLUENCE DES GOUVERNEMENTS LIBRES, RELATIVEMENT AUX ARTS.

Le climat, le gouvernement influent sur la musique ; la musique influence infiniment les mœurs ; la vraie musique d'un peuple est d'accord avec son climat et ses mœurs. La musique des Grecs, des Romains, était guerrière quand il le fallait ; mais obéissant à leur climat, à leur imagination brillante, ils célébraient les fêtes de Vénus, de l'Amour, des Graces, et célébraient aussi celles de Jupiter et de Mars le vengeur. La musique des Romains modernes, dont le climat n'a point changé, quoique les mœurs et le gouvernement soient si différens, a conservé la mollesse provenant de l'exaltation de l'esprit, en retranchant de sa mélodie le genre martial et nerveux, parce que le modèle d'après lequel l'artiste peint a disparu ; parce qu'enfin, l'ancien, le formidable guerrier y est métamorphosé en moine ou en abbé. Rendez à Rome moderne un gouvernement libre, la musique reprendra de l'énergie, sans abandonner absolument les formes idéales et voluptueuses qu'inspire le climat.

La musique du siècle de Louis XIV était une faible copie de la musique italienne de ce temps ; alors la musique française était pauvrement fastueuse. Les poèmes de Quinault, grand poète

d'ailleurs, se ressentaient de la servitude avilissante qui déshonore les arts et le héros qu'on croyait célébrer. On a peine à comprendre qu'un homme ait soutenu la représentation des prologues d'opéras dans lesquels il était sans cesse assimilé aux dieux ! Je ne doute pas même que dans plusieurs de ces prologues flagorneurs, on n'ait dit à Louis XIV et à Louis XV, qu'ils surpassaient les divinités avec lesquelles on les mettait en paralèle (1). Et lorsqu'après la représentation du *Temple de la Gloire*, Voltaire, s'élançant de la foule, osa élever sa voix roturière pour adresser ces mots à Louis XV : « Trajan est-il content ? », un regard foudroyant qu'il obtint pour toute réponse l'avertit qu'il ne l'était pas, ou du moins que c'était trop oser que de le lui demander à lui-même. La mollesse, la bassesse de l'avilissement devaient donc se faire sentir dans les opéras de Quinault et de ses successeurs ; et le Gascon de ce temps qui disait : « Je trouve que ce Quinault a cruellement désossé la langue », disait juste. Si Lulli n'a pas mérité les mêmes reproches, ne lui en faisons point un mérite ; c'est que la musique, même italienne, de son temps, était incapable de peindre les accens des passions.

La musique française, de nos jours, vient de prendre un élan terrible : l'on voit cependant qu'à travers les foudres d'harmonie que quelques

---

(1) Louis XIV, ce monarque superbe, avait choisi le soleil pour emblème, avec la légende *Nec pluribus impar*.

jeunes artistes, déjà célèbres, ont fait éclater dans leurs compositions, on voit, dis-je, que l'air *des Marseillais*, composé par un amateur qui n'a que du goût, et qui ignore les accords (1), l'air *Ca ira, la Carmagnole*, qui nous vient du port de Marseille, ont fait les frais musicaux de notre révolution ; pourquoi ? parce que ces airs sont du chant, et que, sans chant, point de musique qu'on retienne ; et que toute musique qu'on ne retient pas n'est, comme je l'ai dit ailleurs, qu'une énigme non expliquée.

Nous voyons arriver à grands pas le temps où nos spectacles feront la peinture des mœurs pures des républicains français. La tragédie nous rappellera les grandes époques de notre révolution : c'est là que le poète, le musicien, animés par le génie de la liberté, consacreront nos triomphes dans leurs chants belliqueux ; et les autres nations à leur tour, jalouses de conquérir leur indépendance, nous demanderont des Tyrtées pour guider leurs soldats dans le chemin de l'honneur. La comédie nous montrera les vices, les ridicules qu'il faut fuir, et qui sont, hélas ! inséparables de toute société humaine. La farce même nous fera rire, en nous peignant le ci-devant

---

(1) On a attribué l'air des Marseillais à moi et à tous ceux qui y ont fait quelque accompagnement ; l'auteur de cet air est le même que celui des paroles : c'est le citoyen Rouget de Lille. Il m'envoya son hymne *Allons, enfans de la patrie*, de Strasbourg, où il était alors, six mois avant qu'il fût connu à Paris ; j'en fis, d'après l'invitation de l'auteur, tirer plusieurs copies que je distribuai.

homme voulant être plus noble que nous, et croyant pouvoir se passer de vertus, parce qu'il s'était approprié nos richesses. Un spectacle destiné à ne jouer que les pièces anciennes des Sophocle, des Térence, des Shakespeare, des Calderon, où l'on exécuterait la musique des Pergolèze, Handel, Buranello, Jomelli, Lulli, Rameau, etc., serait aussi d'une grande utilité. Nous retrouverions dans ces ouvrages le premier germe de toutes nos productions dramatiques ; nous jugerions si nous nous sommes trop éloignés de nos modèles, et en quoi nous les avons surpassés. La République française, affermie, ne craindra plus alors la comparaison des gouvernemens étrangers, ni des mœurs antiques avec les siennes. Jouissant, autant qu'il est possible, des biens fragiles de ce monde ; jouissant de la liberté, qui seule vaut toutes les jouissances ; heureux enfin dans notre existence, la douce pitié nous fera sourire à l'aspect des anciens préjugés, comme nous sourions en nous rappelant les hochets de notre enfance !

DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, RELATIVEMENT A LA MUSIQUE.

Une grande nation, une nation formidable comme la nation française, doit encourager les sciences, les arts, et doit avoir des jeux publics. S'il est vrai, comme l'a dit Rousseau, que les progrès dans les sciences aient conduit l'homme de la société vers son détériorement, il est encore plus vrai qu'après avoir été instruit, l'ignorance serait pour lui et pour la société le plus grand des

maux ; car, depuis l'invention de l'imprimerie, il ne lui est plus possible de retomber dans son antique ignorance ; et si le gouvernement mettait des obstacles à l'entretien des connaissances acquises, nous aurions encore une foule de demi-savans, qui sont pour la société ce que sont les chenilles aux fleurs de nos vergers. Il a toujours été, il est encore impossible de retenir l'homme dans les élans de son imagination ; une inquiétude naturelle le pousse vers toutes les découvertes, vers le perfectionnement de chaque chose : vouloir réprimer en lui cet instinct, c'est folie, il faudrait d'abord changer sa nature.

La musique fut, chez toutes les grandes nations, et surtout chez les nations libres, une partie essentielle de l'instruction. Partout l'homme heureux chante et danse, c'est le signe de son parfait contentement et de sa liberté. Il aime donc à chanter autant qu'il désire d'être heureux ; et, chez un peuple instruit, l'homme ne doit exprimer son bonheur qu'avec les graces, compagnes de la décence. Les spectacles peuvent être nuisibles à une petite république telle que Genève ; cependant, si Rousseau l'avait remarqué, il aurait dit que les Genevois, attirés par l'attrait des beaux-arts, vont en jouir hors de chez eux. C'est un mal sans doute que cette émigration continuelle. Dans une grande ville, trois ou quatre spectacles sont une source de bien : les amateurs des beaux-arts les y trouvent tous réunis ; on y célèbre les héros, les grands hommes ; l'on y apprend à aimer sa patrie. Là le peintre des mœurs y retrace les passions et le peuple apprend à aimer la vertu et à détester le vice. On

dit, je le sais, que dans nos pièces de théâtre, le jeune libertin est souvent peint sous des traits aimables et que souvent la vieillesse n'y paraît que sous ceux du ridicule : cependant qu'on nous montre une pièce où le fat, l'insolent, le menteur, le séducteur, etc... ne soient point punis ; qu'on nous montre un vieillard respectable, tel qu'il doit être, sans avarice, sans la ridicule manie de plaire aux jeunes femmes ; qu'on nous montre enfin dans une seule de nos pièces, l'homme estimable qui n'y reçoive pas l'hommage dû à ses vertus !

Qui m'assurera, ajoute Rousseau, que ce comédien, « ce valet qui sait si adroitement esca» moter une bourse au théâtre, ne se servira pas » de son talent pour me voler la mienne ? » Ce sont à peu près ses mots, et ceci est outré sans doute ; car en compensation je demanderai à Rousseau : « Qui m'assurera que le comédien » qui vient de jouer le rôle d'un être vertueux, » et dont il s'était bien pénétré, ne fera pas une » bonne action au sortir du théâtre ? »

Les spectacles occupent une quantité d'artistes en tous genres ; les femmes surtout, qui ne sont appelées à aucun emploi public, y trouvent leur existence. Le père de quatre, de dix enfans n'a pas souvent de quoi les nourrir, et sans les arts, sans les spectacles, plusieurs branches de commerce sont languissantes. Le seul mal que puissent produire les spectacles se réduit donc au relâchement des mœurs de quelques femmes qui y exercent des talens aimables, et que la toilette, l'optique, l'illusion du théâtre et l'esprit des auteurs, métamorphosent souvent en objets

bien plus séduisans qu'ils ne le sont réellement. Ici, comme en tout, le mal est à côté du bien ; chassez ignominieusement la femme de théâtre dont les mœurs sont trop irrégulières, et bientôt le mal n'existera plus, du moins avec scandale.

La musique est, entre tous les arts, celui qui convient le plus aux femmes, et celui qui le plus aisément leur procure un état indépendant. Avec une belle voix, une belle figure, elles trouvent au théâtre une fortune assurée. Sans figure, avec une voix commune et des dispositions pour cet art, elles peuvent donner aux femmes aisées des leçons de chant, de piano-forte, de harpe, de guitare, etc... elles peuvent graver la musique aussi bien que les hommes, et cet état n'est pas plus pénible pour elles que le métier de couturière. Ces raisons suffisent, à ce qu'il semble, pour que la musique soit comprise dans l'instruction publique. C'est à la moitié du genre humain la moins favorisée, la plus dépourvue de ressources honnêtes, que la nation doit songer principalement. Les premières avances qu'il faut faire pendant deux ou trois ans, soit pour les maîtres de musique ou de dessin, sont trop au-dessus des facultés du citoyen pauvre ; il faut que le gouvernement les fasse pour lui, et bientôt l'élève est en état de gagner au delà de son entretien. Combien de filles seraient restées honnêtes si leurs parens avaient pu jouir de cet avantage ! et combien verrions-nous de femmes à talens distingués ! Les dispositions au talent naturel sont des pierres précieuses qui sont rares partout, mais il s'en trouve ; et combien de talens précieux resteraient enfouis, si on ne mettait quelque soin

à les rechercher ! Dans les écoles primaires, en apprenant à lire, à écrire, à compter, à coudre, à filer, une petite fille peut encore apprendre à chanter juste ; et en chantant on peut l'instruire de ses devoirs de citoyenne. A l'exemple des anciens, on peut mettre en musique les droits de l'homme et du citoyen ; nous devons y ajouter les devoirs particuliers de mère et de citoyenne. Je pense que cette manière agréable d'apprendre à la fois à chanter, en s'inculquant pour jamais les dogmes sacrés de la société, est d'un avantage inappréciable. Nos saintes lois mises en chant, en chant facile et mélodieux, seront bientôt répétées de bouche en bouche, et de la France elles passeront dans toute l'Europe.

Tous les enfans aiment à chanter, ils sont dans l'âge du bonheur ; avant même d'avoir pris aucune leçon de musique, ils aimeront à répéter les chants qu'ils entendront chaque jour ; c'est alors que des professeurs attentifs sauront distinguer parmi les enfans des deux sexes, ceux qui ont la voix juste et belle, ceux qui retiennent aisément les chants musicaux, et qui sont les plus sensibles à la mesure : alors seulement ils seront envoyés au conservatoire de musique, si leurs parens y consentent. En sortant du conservatoire, les élèves des deux sexes pourront professer dans le monde, se placer dans les spectacles ou dans les corps de musique militaire.

APPLICATION

relative aux spectacles, à l'abus de construction des salles, et des compositions qu'on y représente.

On ne cesse de faire et de nous demander de grandes salles de spectacle. Si j'étais entrepreneur, je dirais à mon architecte : « Songez qu'il » ne s'agit point ici d'un monument uniquement » fait pour être vu et pour produire un grand » effet à l'œil ; l'essentiel est qu'on entende par- » faitement tout ce qu'on dira sur la scène. Si » votre vaste monument ne laisse point entendre » une musique douce, la voix d'une femme, celle » d'un enfant ; si l'on y perd la moitié des vers » de Racine, dont on ne veut pas perdre une syl- » labe, à quoi servira votre vaste monument ? » à faire votre réputation ; mais à moi, directeur » de spectacle, il ne servira qu'à me ruiner. » Je veux, au spectacle, voir et entendre de reste. Si je ne vois point le jeu de physionomie des acteurs ; s'il faut qu'un mot me fasse deviner l'autre, il n'y a plus de plaisir, et partout où l'on va pour le trouver, si on ne le trouve pur, on ne rapporte que l'ennui. D'ailleurs, le mérite des ouvrages à part, on court où la salle est souvent pleine, comme l'on fuit celles qui sont désertes. Je veux donc que la salle soit proportionnée à l'ouïe et à la vue des hommes ; non pas de l'homme qui a la vue perçante ou de celui qui a l'ouïe fine, mais des hommes en général. Que la perspective du théâtre soit assez prolongée, il y a un avantage ; mais que l'avant-scène soit près des spectateurs, si vous voulez qu'ils jouissent sans

inquiétude. Ayez, j'y consens, une vaste salle de spectacle ; mais n'y représentez que la pantomime et des ballets à grands caractères, ou la tragédie comme je dirai ci-après. Que la symphonie soit formidable ; qu'elle ne s'amuse pas à exécuter des morceaux doux (1). Encore une fois, s'il faut que je devine souvent, je m'ennuierai bientôt. Il ne faut ici que de grands traits, de grosses masses ; tout ce qui est fait pour être vu et entendu de près doit en être exclu. Je perdrai encore le jeu de physionomie des acteurs ; je ne verrai plus distinctement les traits d'une jolie femme, et c'est assez perdre. Toutes les femmes se ressemblent quand elles sont vues de loin ; on ne peut alors les distinguer que par la taille, les gestes et les attitudes plus ou moins bien dessinées. Je conviens que les laides gagnent à n'être point vues et à être supposées belles ; mais les belles femmes et les spectateurs sont injustement privés du plaisir qui leur appartient de droit : celles-ci, d'être vues telles qu'elles sont ; les autres, de voir ce qui est agréable. Nous ne pouvons donc point avoir de grandes salles propres à la musique, direz-vous ? non, dès qu'il s'agira d'intrigues amoureuses, de pièces d'intrigues proprement dites, de sujets champêtres ou fami-

(1) Tous les *largo*, *andante*, etc., les morceaux en général qu'on exécute dans les entr'actes de nos théâtres où l'on ne chante point, sont perdus par le bruit que font les spectateurs. Qu'ils se taisent, dira-t-on ; non, cela est impossible ; après une action déchirante, il faut une diversion ; mais l'orchestre doit exécuter les morceaux douloureux de manière à être entendus de ceux qui veulent entendre.

liers ; ce n'est que par mille détails, par les *a parte*, par mille jeux de physionomie que les acteurs peuvent présenter des vérités de ce genre ; ce n'est que par mille nuances entre le fort et le doux, par mille agrémens, petites notes, *trill*, batteries, *pizzicato*, *arpegio*, que le musicien compositeur peut rendre la vérité des détails moraux qui constituent une action non exagérée ; et tous ces petits moyens, si précieux dans un cadre ordinaire, sont nuls dans une grande salle. Pourquoi, au sortir des spectacles, entend-on dire si souvent : « Ah ! comme je me suis ennuyé ! » Ce n'est pas toujours parce que la pièce et la musique sont ennuyeuses, ni parce que les acteurs sont mauvais, qu'on se plaint ainsi, quoique ce soit toujours à ces agens qu'on attribue son ennui ; c'est surtout parce qu'il y a rarement une unité entre les partie constituantes des spectacles, c'est-à-dire entre le local, les drames qu'on y représente et les moyens d'exécution. Le bruit que font vingt personnes mécontentes, en mécontente cent qui occasionnent un bruit général. Je ne parle point des tragédies lyriques ; mais tout opéra sérieux ou comique, bien fait, bien représenté, doit plaire dans un local convenable, et ennuyer dans une trop grande salle. L'on me dit souvent : « Je voudrais voir vos ouvrages dans un grand local ; quel effet ils feraient ! » On se trompe ; ma manière de faire est pleine de détails, et il faut qu'on les entende pour pouvoir les juger. L'architecte dira qu'il est dans une grande salle des places où l'on peut tout voir et tout entendre ; mais pouvons-nous toujours prendre une de ces places ? et votre

salle enfin est-elle faite pour cent spectateurs qui peuvent s'y placer favorablement, tandis qu'elle en contient quatre mille ? Il est un point, une distance au delà desquels on n'entend plus directement, mais par répercussion ; et cette manière d'entendre par échos est très-pénible. L'on peut, tant qu'on voudra, inventer des moyens propres à la propagation des sons, il n'y aura jamais de proportion entre une petite voix et une grande salle. Il est une distance d'où l'on ne peut voir qu'en clignotant les yeux pour rapprocher les rayons visuels, et cette manière de voir gêne la vue, et est aussi très-déplaisante à la longue. Pouvons-nous avoir de grandes salles pour nos tragédies en musique ? oui ; mais voici ce qu'il faut observer : 1° que le poète ne traite que des sujets historiques déjà connus ; alors la plus courte exposition suffira ; 2° qu'il ne présente que des masses, de grands tableaux ornés de pompe, comme marches, sacrifices, combats, danses, pantomimes, toujours rapides lorsque ces objets ne sont qu'accessoires de l'action principale ; 3° que tous les morceaux de poésie destinés au chant mesuré soient simples, et ne renferment qu'un sentiment. Point de rondeau, peu de seconde partie d'air pour avoir peu de *da capo*. peu d'airs lents, et rarement de longs morceaux de musique. De là naîtra l'énergie, la rapidité, la variété que demande un tel spectacle. Le musicien ne travaillera qu'en grosses notes sur un poème ainsi préparé ; son harmonie, sa mélodie seront larges ; tous les détails des genres finis seront exclus de son orchestre. Peu de basses travaillées, à moins que ce ne soit avec de grosses

notes ; point de roulades dans le chant, presque toujours note et parole, c'est-à-dire un chant syllabique. En faisant souvent plusieurs notes sur une syllabe, c'est un système de mélodie trop doucereux pour le genre dont nous parlons. Point de *trill*, point de batteries au second violon, ou qu'elles s'exécutent lentement ; ici tout doit être volumineux, c'est un tableau fait pour être vu à une grande distance, c'est alors qu'il faut en quelque sorte peindre avec un balai. Les paroles destinées au chant ne renfermant, comme nous l'avons dit, qu'un sentiment, le musicien n'ayant qu'une unité à conserver dans chaque morceau, et n'étant point astreint d'en créer une avec plusieurs affections, prendra souvent un mètre mélodieux ou un rythme harmonieux, qu'il conservera sans interruption dans chaque morceau de musique. Gluck l'a senti, et n'a été vraiment grand que lorsqu'il a contraint son orchestre ou le chant par un même trait. Remarquons que dans un autre genre j'ai pu regarder comme un abus ce que j'exige ici ; et je crois en effet qu'il n'y a pas de meilleur moyen d'affecter vivement et d'entraîner un immense auditoire.

L'acteur, l'actrice, propres au genre dont nous parlons, doivent être grands et forts pour la taille et pour la voix. L'homme ordinaire est obligé de crier à tue-tête pour arriver à l'énergie du personnage qu'il représente, et tout héros qui crie n'effraie point ; je veux que sans effort extraordinaire, il montre une force supérieure à la mienne : alors je le crois aisément un héros formidable ou un tyran monstrueux. Quelle proportion enfin donnerons-nous à nos salles de

spectacle ? Celle qui laisse tout voir et tout entendre. Ayez de grosses masses en tout genre, si la salle est grande, et le contraire dans les petites. Les artistes, musiciens et poètes, peuvent quelquefois procéder à grands traits dans un petit local ; mais jamais ils ne doivent procéder en détail dans une grande salle. Si nous nous appliquons à faire des pièces pour nos salles, nous apprendrons aux architectes à faire des salles pour nos pièces de différens genres. Dans le chapitre suivant, nous soumettons aux lecteurs nos idées sur un projet de spectacle qui pourrait être utile à l'art et aux artistes.

PROJET D'UN NOUVEAU THÉATRE.

Ce spectacle dont nous ne connaissons point de modèle, serait la pépinière des spectacles lyriques. Tant que cet établissement manquera à la France, nous n'arriverons pas à la perfection désirable de l'art dramatico-musical. Une esquisse de ce que je désire s'est montrée au théâtre du Vaudeville, et l'on voit qu'il a prospéré.

Je voudrais un spectacle sous le nom d'Ecole dramatique. En voici l'aperçu :

Directeurs.

Ce spectacle doit être dirigé par six artistes dont la réputation soit faite : trois poètes et trois musiciens, tous en état de travailler, tous logés dans le théâtre même, où ils vivront en société, et s'occupant uniquement de leur objet. Ils produiront aisément quatre ou cinq ouvrages par

an, ils en recevront autant du dehors, et l'année sera suffisamment fournie. Pouvant se voir et communiquer sans cesse, n'ayant qu'un intérêt, celui du progrès de l'art, si l'un d'eux lit le programme de son ouvrage à l'assemblée, chacun ayant fait part d'avance de ses idées à son confrère, cet ouvrage marchera vite et bien. Si un ouvrage étranger est offert à la société des auteurs, le jeune poète recevra des conseils utiles. Le nombre des directeurs, leur mérite reconnu détruisent tout soupçon de jalousie de leur part. Ils sont trop au-dessus des petites menées, qui n'appartiennent qu'aux petits talens.

De la construction de la salle.

Je voudrais que la salle fût petite, et contenant tout au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout ; point de loges, ni petites, ni grandes (1) ; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du

(1) J'en voudrais une seule voilée, où les auteurs de l'ouvrage nouveau et quelques directeurs s'enfermeraient pendant la première représentation : il y aurait dans cette loge une table, des lumières et de quoi écrire ; on noterait les endroits défectueux qu'on apercevrait et que le public indiquerait.

théâtre, afin que le son répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphithéâtre circulaire, toujours ascendant et rien au-dessus, que quelques trophées peints à fresque. Je voudrais que tout dans la salle fût peint en brun et d'une seule couleur, excepté les trophées : ainsi les femmes seraient jolies et la scène éclatante.

Des sujets.

Je désirerais que le souffleur fût musicien, qu'il soufflât sur une partition, et qu'il aidât les acteurs et les chœurs sans bâton de mesure. Excepté deux hommes et deux femmes d'un certain âge, pour remplir les rôles de pères et de mères, je voudrais que la direction ne fît choix que de jeunes sujets doués de belles dispositions, et n'ayant point encore contracté de défauts. Chaque musicien directeur formerait deux ou trois jeunes sujets dans l'art du chant ; chaque poète directeur donnerait aussi des leçons de déclamation à pareil nombre de sujets. Où jamais eussent-ils trouvé de meilleurs maîtres ? Quel est l'homme célèbre, occupé de ses études, qui puisse donner des leçons, si un intérêt majeur ne l'y oblige ? Voilà sans doute un des plus grands avantages de l'établissement que je propose. Un maître de danse, maître de ballet du spectacle, leur apprendra à marcher et à se présenter avec

grace. Le ballet, quoique bien choisi, sera peu nombreux et ne fera qu'une partie accessoire du spectacle. Le maître de ballet aura seul toute autorité sur les sujets de la danse. Il en sera de même du premier violon envers les musiciens de l'orchestre. De même que dans les conservatoires de Naples, les jeunes sujets seront engagés pour quatre, huit ou dix ans, selon que la direction jugera qu'il leur faut de temps pour se former et rendre ensuite des services au spectacle. Les appointemens seront de même valeur pour tous les sujets non formés, et tous différens pour les sujets habiles. Si un jeune sujet fait des progrès rapides, il sortira de la classe des élèves, et recevra de plus forts appointemens. Chaque année on donnera un prix d'encouragement à l'élève qui aura fait le plus de progrès dans son talent ; les directeurs feront, pour ce jour-là, une pièce analogue à la circonstance, et le jeune sujet y recevra le prix aux acclamations des spectateurs. Tant que faire se pourra, on laissera ignorer auquel des jeunes sujets le prix d'émulation sera destiné.

Des finances.

On ne pourra entrer à ce spectacle que par la voie de l'abonnement. Il est à présumer que des mille places que contient la salle, il y en aura peu ou point de vacantes. C'est là où les amateurs des arts et de la décence se plairont ; c'est là que les bonnes mères de famille voudront amener leurs enfans pour y recevoir des leçons de civisme et de bonnes mœurs. Il est plus que probable que les directeurs, sachant d'avance la recette

de l'année, pourront bien payer les sujets en tout genre, et surtout les élèves jeunes filles, pour les mettre à l'abri des besoins qui leur font chercher des ressources immorales et tout-à-fait contraires même aux progrès de leurs talens. Il est plus que probable encore que toute dépense soldée, les six directeurs, outre leur logement, auront chacun une somme honnête, provenant du produit net. La recette étant fixe, les honoraires des auteurs doivent l'être aussi, soit pour les auteurs directeurs, ou les auteurs étrangers : ainsi tant pour une pièce en trois, en deux, ou en un acte. Cet établissement deviendrait la récompense des artistes célèbres, qui tous aiment à propager les secrets de leur art, et qui en sont seuls dépositaires. Si Molière n'eût été le maître de son spectacle, s'il eût dépendu des comédiens de ce temps, il n'eût pas fait le quart de ses ouvrages immortels. Si Voltaire n'eût été riche de bonne heure, et ayant peu besoin des honoraires de ses pièces, son théâtre ne serait point ce qu'il est.

Des assemblées des six auteurs directeurs, et des répétitions.

Dans les assemblées de comédiens on ne fait rien au profit des arts ; ils ne sont occupés, le plus souvent que d'affaires d'intérêt pécuniaire. Les vrais artiste comédiens en gémissent chaque jour, et ne le cachent point aux auteurs. Ils doivent avoir sans cesse les mains sur le piano ; étudier certains morceaux autant qu'un habile joueur d'instrument étudie un solo : mais les

assemblées presque continuelles les en empêchent. Lorsque j'arrive chez eux pour répéter quelqu'ouvrage, on me dit : « Nous sommes obsédés d'as» semblées ; je ne sais rien de mon rôle, je vous » en préviens. » — Eh morbleu ! rendez-vous chanteur et déclamateur habile, et n'ayez point d'assemblée. Etes-vous gens d'affaires ou artistes? Choisissez. Mais, dira-t-on, les six artistes directeurs auront aussi des affaires autres que celles du progrès de l'art dramatique. Eh bien ! c'est en dînant, en soupant ensemble qu'ils les finiront ; mais dans les assemblées ils ne seront occupés que des objets relatifs à leur art. D'ailleurs un spectacle par abonnement et d'un prix égal, entraînera cent fois moins d'embarras qu'un spectacle public. Chacun des directeurs sera régisseur à son tour ; à l'heure fixée, il s'asseyera, et dès-lors toute conversation particulière devra cesser pour ne s'occuper que des objets mis d'avance à l'ordre du jour (1). Si, dans les spectacle que je propose, on lit un poème d'un des

(1) Il n'en est pas des spectacles lyriques comme de ceux où l'on joue la tragédie et la comédie ; la pièce reçue, les rôles distribués, c'est à peu près fini ; car les répétitions causent peu d'embarras. Mais quelle différence aux spectacles lyriques ! Un orchestre, des copies immenses, des chœurs, des danses, des décorations, des costumes ; et vous voulez que chaque comédien, chaque petite fille reçue prenne part à tous ces détails, sous peine de perdre ses droits de présence ! Abus, qui font dépérir la chose. Lorsque les acteurs de l'Opéra me disent : « Il faut bien » cependant que nous sachions par où le pot s'enfuit, » je leur dis : « Songez plutôt et avant tout à mettre quelque » chose dans le pot. »

trois poètes directeurs ; d'avance on sait qu'il est bon, qu'il est reçu ; c'est pour ainsi dire l'ouvrage de tous, puisque tous se sont communiqué leurs idées. Si l'on a remarqué un don de nature dans un jeune sujet, il faut faire, se dit-on, une pièce exprès pour développer et montrer au public ce talent original. Quelqu'un se charge du poème, communique son plan ; le musicien est tout prêt, l'ouvrage paraît au bout de deux mois, le jeune sujet obtient un succès brillant ; il est lancé dix ans plus tôt dans la carrière. Jamais un enfant bien né n'a eu cet avantage à aucun théâtre ; au contraire, s'il montre des talens qui puissent devenir précieux, plusieurs personnes ont intérêt à les faire enfouir, et elles ne manquent point de s'en occuper. Supposez une pièce en répétition ; les six directeurs sont sur le théâtre ; les acteurs savent leurs rôles ; on observe le silence qui est nécessaire et qu'on a tant de peine à obtenir chez les comédiens. Ce commerce de six hommes instruits, qui sont maîtres chez eux, qui imposent par leur réputation, ce foyer de lumières de six hommes célèbres, font disparaître les longueurs, perfectionnent chaque partie de l'ouvrage, obtiennent un accord parfait, un ensemble qu'on ne vit et qu'on ne verra jamais que de cette manière. On craindra peut-être que les six directeurs ne laissent point approcher de leur théâtre d'autres auteurs étrangers, et qu'il ne soient occupés que de leurs propres ouvrages ; tant mieux s'ils peuvent en fournir assez, puisqu'on leur reconnaît des talens supérieurs. Mais ne craignons point qu'ils éloignent de chez eux les vrais talens ; leur réputation est établie ; ils

ont une fortune honnête ; et le désir de faire fleurir leur théâtre doit seul les occuper et les rendre justes. Le jeune homme, soit poète, soit musicien, auquel ils reconnaîtront le germe d'un talent original, sera encouragé par eux ; il ne sortira jamais d'une répétition sans avoir appris quelque chose ; il verra son ouvrage répété avec soin, ce qu'on ne voit presque jamais aux théâtres ordinaires : d'avance on lui indiquera les changemens nécessaires ; ce ne sera pas par des chutes décourageantes qu'il acquerra l'expérience qui lui manque ; aidé de six hommes expérimentés, il verra, pendant les répétitions, les défauts de son ouvrage, les corrigera et jouira de son succès. J'oserais parier qu'à ce théâtre. sur dix pièces, il n'en tombera qu'une ; c'est le contraire qui arrive aux spectacles dirigés par les comédiens. Mais, dira-t-on, qui empêche les auteurs d'amener leurs amis, auteurs ou non, aux répétitions ? deux choses ; la première, c'est que les auteurs qui assistent aux répétitions de leurs confrères sont rarement de bonne foi ; ils y viennent pour voir si la pièce tombera et non pour la faire réussir ; la seconde, c'est que les répétitions sont si mal ordonnées, que l'on craint d'y inviter du monde ; car l'on s'y ennuie, ou l'on juge mal l'ouvrage. Aucun de ces inconvéniens n'existe au théâtre proposé : les auteurs sont tous intéressés à être de bonne foi ; les répétitions y seront bien ordonnées. Rien n'empêche que les abonnés n'assistent aux deux dernières répétitions qui, ces jours-là, tiendront lieu du spectacle. Voici ce que je proposerais encore : Je voudrais que de temps en temps on donnât aux abonnés

un concert pour spectacle ; on y exécuterait des scènes nouvelles, des morceaux détachés faits par les musiciens qui se destinent à l'art dramatique. L'artiste qui aurait obtenu plusieurs succès de ce genre recevrait un poème des mains des auteurs directeurs, et ce poème serait justement celui qu'il lui faut. Je souffre en voyant de jeunes talens, devant être un jour célèbres, languir la moitié de leur vie en courant après un poème ; et souvent, après avoir long-temps attendu, se jeter avidement sur un drame mal conçu, ou d'un genre pour lequel ils ne sont nullement appelés. Les spectacles publics, eux-mêmes, devraient, en partie, faire usage de l'avis que je donne ici. Ils doivent, après qu'ils ont lu les poèmes, dispenser l'auteur des paroles de la démarche qu'il fait auprès du musicien, qu'il choisit souvent très-mal ; ils doivent, long-temps d'avance, retenir quatre poèmes de différens genres pour être donnés aux quatre saisons de l'année suivante ; ils doivent, avec l'agrément de l'auteur des paroles, les confier à quatre musiciens connus par leurs succès ; ils doivent surtout consulter le genre du talent de l'artiste pour lui confier le poème qui lui convient ; qu'ils aient en outre, j'y consens, d'autres ouvrages reçus pour être donnés à leur volonté. Que font les directeurs des spectacles publics ? ils attendent les poèmes, au lieu de les solliciter des meilleurs poètes, qui travailleraient avec ardeur s'ils étaient encouragés et s'ils étaient sûrs de voir leurs ouvrages représentés en temps convenu. Ces directeurs ne font rien pour fournir leur répertoire ; ils attendent qu'on vienne leur offrir des pièces, après

quoi les auteurs attendent, à leur tour, une ou plusieurs années pour être joués. Les ouvrages ne leur manquent pas, sans doute ; mais quels ouvrages ! Sont-ils ce qu'ils pourraient être ? sont-ils soignés autant qu'ils devraient l'être par les artistes qui les exécutent ?

Le spectacle que je propose aura lieu ; mais, lecteurs, savez-vous comment ? quelques intrigans à petits talens, soit auteurs, soit comédiens, voudront l'exécuter, et ils échoueront après un an ou deux parce qu'ils ne feront rien de neuf, rien de plus que les autres spectacles. Je ne conseille pas même cette association aux trop jeunes artistes, quoique leurs talens soient reconnus ; ils ne s'accorderaient point, parce qu'ils sont tous avides de gloire personnelle, parce qu'ils sont, pour me servir d'une expression de Montaigne, trop *bisognosi d'onore*. Cet établissement ne peut convenir qu'aux hommes habitués à leur réputation et qui ont le désir ardent de voir propager les vrais principes des beaux-arts.

Lulli et Molière sont les seuls auteurs qui aient dirigé les spectacles dans leur naissance : l'un a établi la musique dramatique en France, l'autre a marqué les limites de la vraie comédie.

Ne serait-on pas étonné si une société de charpentiers, de maçons, donnait cet avis au public ? « Nous offrons de construire des maisons, des » palais, des édifices publics, et nous avons à » nos ordres des architectes pour en composer les » plans et en ordonner l'exécution. » C'est cependant ce que nous avons vu et ce que nous voyons encore, à l'égard de nos spectacles. Que quelques habiles artistes comédiens soient du

nombre des directeurs du spectacle, que je propose, j'y consens ; ils seront utiles à l'art dramatique autant que les auteurs dont j'ai parlé ; aussi bien qu'eux ils instruiront les jeunes gens dans l'art du chant et celui de la déclamation. Mais tant qu'on verra les demi-talens, qui font toujours le grand nombre, et les femmes surtout, à la tête des spectacles, nous ne ferons rien qui vaille. Le théâtre devant être la première école des mœurs, la nation ne peut trop se hâter de porter son attention vers le perfectionnement de l'art dramatique.

DE LA NÉCESSITÉ DE LA SCÈNE COMIQUE.

En musique, le genre comique doit être regardé sous plusieurs aspects : comique moral, comique de situation, comique dans les paroles, comique décent, doux et tendre, comique fin, bas comique. Le comique moral doit être traité sévèrement par le musicien ; ce n'est pas le comique qu'il doit voir, c'est la morale qui est au bout. Son chant doit être sévère. Sans y penser, j'étais, sans doute, pénétré de ces idées en faisant l'air du *Tableau parlant* : « Pour tromper un pauvre vieillard ». Cet air est dans le mode mineur, il marche souvent par syncopes et par mouvemens contraires ; c'est presque du vieux contrepoint. La musique ne plaisante que dans peu d'endroits, comme :

> Tantôt c'est une main friponne
> Qu'on lui passe sous le menton.

Mais, le genre sévère reprend sur l'autre vers :

> Le bon-homme enchanté s'écrie.

Ce n'est pas le bon-homme que j'ai mis en musique, c'est la dupe. Quand la situation est comique, quand le parterre rit avant que les acteurs aient parlé, le musicien doit être sobre dans ses intonations et dans ses traits de comique : il n'a presque rien à faire. Je lui conseille dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, de faire un chant simple. S'il veut faire le plaisant, il y aura surabondance, car la situation fait tout. Fortifiez-la, ne la gâtez pas, vous aurez fait beaucoup. Le comique dans les paroles, doit être plus leste et plus senti, parce que le musicien n'a souvent qu'un instant pour porter coup. Est-ce jouer sur le mot ? pas plus que le poète qui récite. Doit-il changer de ton pour faire sentir une expression plaisante ? s'il le doit, le musicien doit faire de même. Le comique décent, doux et tendre est difficile à saisir, parce qu'il ne faut rien de trop, ni de trop peu. Je préférerais le moins au plus en pareil cas. L'air de la petite Lucette dans *Sylvain*,

Je ne sais pas si ma sœur aime.

est du comique décent et naïf. Lorsque l'on chante cet air (que je ne sais pourquoi tout le monde chante bien), l'on sourit à peine dans le parterre, mais on sourit. Le comique fin est extrêmement difficile en musique. Si le musicien ne choisit pas des intonations du meilleur goût, il n'est que plat. Ce genre de comique est celui qui m'épouvante le plus quand je le traite. J'entends souvent des musiciens qui sont plus hardis, et je sais pourquoi : ils ne connaissent pas le danger. Il y a quelques morceaux dans l'*Ami de la maison*,

dont je suis à peu près content ; comme le petit duo :

Vous avez deviné cela !

Mais, Montaigne l'a dit, « on ne sait le tout de rien ». Je tremble, quand j'entends l'exécution des morceaux de ce genre, d'avoir pris à côté du vrai, ou d'avoir outré l'expression. Je crains que l'actrice ne les exagère encore par son jeu ; je crains que l'orchestre ne sache pas qu'une seule note qui se trouve dans les accompagnemens veut tout dire, et porte avec elle toute l'expression. Ce genre de comique est donc très-périlleux ; le poète, le musicien, le chanteur et l'orchestre doivent tous sentir de même, et tant de finesse n'est pas donnée à tant d'individus. Qu'un seul de ces interlocuteurs montre le bout d'oreille, tout est gâté. Le bas comique est le plus aisé : il l'est tant qu'il devrait être banni des arts, Je n'entends pas par bas comique celui de Molière, quand même il semble trivial. Quand je vois arriver une procession de seringues, dans le *Malade imaginaire* ; quand je vois les apothicaires se reproduisant partout, je ris, parce que le but est moral. Dans ce temps, j'imagine que les médecins avaient à Paris, la rage de seringuer tout le genre humain. Voyez l'application du chapitre, *de la gaieté, de la satire, du rire immodéré et involontaire.*

LIVRE QUATRIÈME.

CONNEXION DES IDÉES ABSTRAITES ET MÉTAPHYSIQUES AVEC L'ART MUSICAL.

DE L'EXALTATION DE L'ESPRIT.

Il est deux manières de faire de la musique : l'une me semble excellente, l'autre manière ne doit réussir à personne. Si des idées abondantes se rangent sur les paroles que vous voulez peindre, la musique sera bonne, l'expression vraie, la prosodie exacte. Si au contraire vous avez peu d'idées musicales et préparées dans la tête, il faudra que les paroles se contentent de peu ; elles seront forcées de se prêter à un seul trait de chant qui vous préoccupe et qui est toute votre provision ; à force de travail, le morceau de musique se trouvera fait ; mais il n'y aura point de verve musicale, il ne sera point nombreux, il sera dépourvu d'expressions véritables, les mots et les paroles seront répétés inutilement, la prosodie sera vingt fois estropiée, les mauvaises notes, les notes de passage rencontreront les bonnes syllabes des mots... Alors je vous conseille de couvrir votre insipide production d'accompagnemens multipliés et de dissonances : les musiciens de l'orchestre crieront bravo ! parce qu'ils croiront que les paroles, qu'ils n'entendent

point encore, exigeaient cette musique bruyante ; mais, tôt ou tard, ils les entendront et seront aussi dégoûtés de votre musique qu'ils en avaient été inconsidérément enthousiastes. Il faut donc, pour bien faire, que des idées nombreuses aillent au-devant des paroles que vous voulez peindre et non que les mots soient à la recherche des idées musicales. Il faut bien que les paroles indiquent les idées de musique qui leur conviennent puisque la musique n'est faite que pour elles ; mais elles doivent les trouver prêtes et abondantes ; elles veulent trouver la palette chargée de couleurs et n'ayant plus qu'à choisir entre elles. Si les paroles ne trouvent des expressions préparées, si elles sont obligées de chercher longtemps leurs couleurs convenables, de s'ennuyer à les broyer, à les nuancer avant de pouvoir s'en servir, il n'y aura plus d'élan dans votre œuvre ; c'est un viol et non une faveur de l'imagination. Il ne faut jamais vous dire à vous-même, il ne faut pas que l'auteur du poème vous dise : « Tel morceau doit être le plus beau de votre opéra » ; car je suis à peu près sûr qu'il sera le plus mauvais. Rien de plus funeste que de prétendre faire de l'extraordinaire ; nous n'en faisons jamais quand nous le voulons. C'est l'instinct qui le peut avec nous ou sans nous ; préparez-lui des idées en abondance et laissez-le faire. J'ai dit que notre corps et notre esprit sont souvent incapables de produire ; ne forcez pas l'imagination en pareil cas ; disposez vos idées dans le genre du morceau ou même de l'ouvrage qui vous occupe et sans détermination ; le moment va bientôt venir où vous pourrez choisir entre elles. Un rien suffit

pour déterminer l'essor du génie, lorsque le magasin d'idées est abondant ; mais laissez-lui le temps de se préparer. Nous voulons trop souvent couler la statue avant que les matériaux soient en fusion. Il me prit, une fois entre autres, au milieu d'un grand ouvrage, une apathie qui me força de m'arrêter pendant plus de quinze jours. Souvent je m'essayais et ne trouvais que des accords. Cependant un soir, après le souper (c'était à la campagne), on parla de magnétisme ; beaucoup de gens y croyaient ; on voulut m'essayer parce que j'y croyais peu. Je ne sais si on me magnétisa ; mais sûrement on m'ennuya au point de me bouleverser l'estomac. Je fus me coucher et, ne pouvant dormir, je passai la nuit à mon piano, où je composai autant que je voulus et au gré de mes désirs. Il n'est pas nécessaire cependant de se faire magnétiser pour sortir de l'espèce de léthargie dont je parle ; une révolution quelconque dans la machine animale, pourvu qu'elle ne soit pas causée par le chagrin, produit souvent les meilleurs effets.

DE L'IMAGINATION.

Une douce mélodie, une simple narration musicale faite sur-le-champ, doivent avoir le charme de la conversation ; elles présentent comme elle des traits vifs, des saillies dont un discours apprêté n'est pas susceptible. Le langage musical est sans doute plus métaphysique que le langage ordinaire, mais c'est un charme de plus pour l'exécutant et pour l'auditoire d'errer dans une douce rêverie qui repose les organes des sens,

trop souvent assujettis par des idées fixes : d'ailleurs, échapper à la contrainte, aux sottises de nos sociétés, en divaguant sur un clavier au gré de tous ses désirs, est un bonheur pour une ame libre et sensible. Il est encore bien reconnu que la musique est un calmant dans les maladies de nerfs : je n'ai lu aucun livre de médecine qui donne la solution de ce phénomène ; voici quelles sont mes idées à ce sujet :

Posons d'abord pour base incontestable, que la nature en tout et partout cherche l'équilibre ou l'harmonie entre ses parties. Où trouvera-t-on plus d'harmonie que dans l'harmonie même ? Nos nerfs tendus au juste degré qui leur convient, sont sans doute d'accord harmoniquement et musicalement ; car le système harmonique ne peut être qu'un dans toute la nature. Il est prouvé que deux corps sonores, à l'unisson l'un de l'autre, se complaisent et résonnent ensemble et que, s'ils ne font qu'approcher de l'unisson, ils sont en souffrance, et font de mutuels efforts pour s'atteindre. Or, exécuter une musique harmonieuse à côté d'un être souffrant par la discordance, par l'inexacte tension de ses nerfs, c'est chercher et parvenir enfin à rétablir l'harmonie entre ces cordages qu'on appelle nerfs. Ne croyons cependant pas qu'il faille exécuter des airs gais auprès des gens tristes, vous les verriez bientôt s'enfuir; que vos accens soient, au contraire, d'une teinte plus noire que le crêpe qui enveloppe leur imagination : car, de même qu'entre deux nuages électriques, le plus fortement chargé attire à lui le feu de celui qui l'est moins, vous dissipez la tristesse d'un être affligé, en lui faisant en-

tendre des plaintes plus lugubres que celles qu'exhale son chagrin.

Il n'est qu'un moyen de rendre aux exécutans de la grande force l'émulation et l'amour de la musique, qu'ils perdent assez souvent, parce qu'ils n'ont jamais exécuté que les ouvrages des autres, et n'ont jamais communiqué leur propre sentiment. Ce moyen est de les faire composer, improviser eux-mêmes des chants et des modulations sur leur clavier. Ils peuvent parvenir à une source de plaisir intarissable qui aura des charmes en tout temps, puisqu'il sera toujours l'expression du sentiment qui les domine. L'attendrissement, la douleur, la joie, auront chacun leurs jours favoris ; et croyez-moi, ames sensibles, fussiez-vous sans expérience en musique, le trait, la note qui vous arrache une larme, est digne d'être enviée par le plus grand maître. La situation d'ame qui vous a donné ce trait, cette note, n'est pas à vous seules; elle a sans doute été éprouvée et sentie par quelqu'autre qui ne l'avait peut-être pas exprimée avec autant de charme et de vérité.

Après avoir exécuté long-temps la musique des autres, on doit acquérir la facilité de faire des chants de réminiscence, plutôt que de création. N'en soyez pas rebuté ; c'est ce qui doit arriver quand on n'a pas cherché à rendre ses propres idées. — Composer quelques traits dans une même gamme, direz-vous, et ne pas en sortir, est encore bien peu de chose. — C'est tout ce qu'il faut à présent, et je vous conseille de vous arrêter souvent à ce qui vous paraît si facile. Quand vous serez plus avancé dans l'art d'im-

proviser, vous verrez que les transitions d'un ton à un autre sont bien plus aisées à saisir qu'un trait de mélodie pure renfermé dans une même gamme. — Il faut moduler cependant, il faut bien parcourir plusieurs tons. — Oui. — Voilà ce que je ne ferai jamais. Sans compter la basse, cette cruelle basse ! — N'en parlons point encore ; la basse est toujours faite quand le chant est bon : elle aura son tour. Il est une règle si matérielle pour faire une basse, qu'elle ne doit pas dans ce moment occuper l'élève (1). Voyons ; choisissez un ton, et faites quelques traits. — Mais je prendrais le ton d'*ut*. — Vous avez raison, il faut commencer par le ton naturel. On essaie. — Mais vous voyez que je ne trouve rien ; tout cela est détestable ! Alors le maître reprend le trait que l'élève vient de faire ; il lui imprime un mouvement plus déterminé ; il le recommence dix fois, il y ajoute quelques notes de caractère bien appuyées, il y joint une basse pour prouver seulement que le trait en est susceptible, et c'est déjà une jouissance pour l'élève et pour le maître (2).

---

(1) La règle dont je parle, et qu'on ne peut faire connaître à l'élève qu'après lui avoir enseigné l'accompagnement de la basse par les accords, est de lui faire chiffrer le chant comme s'il était une basse ; faites-lui ensuite transporter le chiffre principal de chaque accord au-dessous du chant, la basse est trouvée à quelques embellissemens près.

(2) Qu'on se souvienne de ce que j'ai dit dans le premier volume, en parlant du célèbre Renekin. Si le maître n'encourage pas l'élève par le plaisir qu'il prend lui-même à la leçon, il ne fera jamais de bons élèves.

DE L'ILLUSION.

Le but moral, l'effet unique d'un drame, doit occuper essentiellement l'artiste qui en compose la musique. Dans *Callias*, c'est l'amour qui prédomine, mais l'amour subordonné à l'amour de la patrie. S'il m'est permis de rapporter les réflexions que je fis sur ce drame avant d'en composer la musique, j'oserai dire que j'ai saisi l'homme dans sa nature, que je l'ai forcé, s'il en était besoin, d'aimer sa patrie et de ne lui adresser des vœux qu'en répandant les plus douces larmes de la sensibilité reconnaissante. Oui, j'ose croire avoir bien mérité d'elle, lorsque je conçus le projet, que j'ai exécuté dans la musique de *Callias*, de ne jamais prononcer le mot *patrie*, sans rappeler à l'oreille du peuple assemblé, les sons, les inflexions qui furent, de tout temps, consacrés à l'Etre suprême dans les cultes religieux ou les inflexions de l'amour lui-même.

Voyez l'air de Callias, parlant à son fils Antenor :

Entends la voix de la patrie,
Arme-toi, vole à son secours.

Le début de la partie du chant, quoique fier, est religieux dans son harmonie. La basse monte d'abord à la quarte et les compositeurs savent que cette marche appartient au chant grégorien. Je passe à la fin de cet air :

C'est à cette mère chérie
Que tu dois consacrer tes jours.

Le trait exécuté par le chant et par le basson est purement ecclésiastique ; je ne me serais pas

servi d'autres intonations, si j'avais parlé de la religion sainte qui unit nos cœurs à la Divinité ; et la voix sentimentale de l'acteur (Philippe) ajoute encore à la pieuse volupté du chant. L'air suivant :

O ma chère patrie !

que chante Antenor, n'est-il pas aussi tendre, aussi passionné que le serait une déclaration d'amour ? C'est à la rivale de sa maîtresse, c'est à sa chère patrie que parle Antenor et il nous dit, par ses accens, que c'est une rivale dangereuse pour Cléone. Pour faire illusion, je n'avais pas besoin d'emprunter ici les accens de la musique religieuse, il y eût eu double emploi de moyens ; c'était assez pour Antenor de confondre sa patrie avec ce qu'il a de plus cher. Voici enfin quel a été mon raisonnement en adoptant ce système, qui, sans doute, sera suivi des bons compositeurs (1). Il n'est point d'homme, me suis-je dit, qui dans sa vie n'ait élevé son cœur vers la Divinité ; il n'en est point qui, soit aux funérailles de son père, de son amie, de son ami, le jour de son mariage... n'ait été saisi aux saintes intonations de l'harmonie qui accompagne ces

(1) J'observerai encore que dans les chœurs, de *Callias*, ce sont les basses chantantes qui font le chant, lorsque le chœur s'adresse au dieu Mars ; dans ce cas, les voix formidables des guerriers doivent dominer. Si le chœur eût imploré Vénus, j'eusse mis le chant aux dessus ; si c'eût été la fête des adolescens, j'eusse mis le chant aux hautes-contres. Cette remarque n'est pas inutile pour les jeunes compositeurs.

sortes de cérémonies. En lui parlant de patrie, rappelons-lui les sensations les plus pures qu'il éprouva dans le cours de sa vie ; qu'il confonde dans un même sentiment tout ce qui lui est cher ; qu'il ne songe jamais à sa patrie sans mouiller ses paupières, et mon but est rempli.

Chaque fois que la musique vocale est plus chantante que déclamatoire, la vérité est toujours sacrifiée à l'illusion. Cependant, je suis loin d'en faire un reproche à l'artiste, qui n'est pas artiste pour rien.

Je le répète, et le répéterai jusqu'à la fin de ce livre, la musique purement déclamée n'est que le dessin qu'il faut ensuite colorier avec du chant ; et toute musique qui ne chante point, dont les phrases ne sont pas liées intimement, n'a point de charmes et ne produit point d'illusion. La musique qui parle à l'imagination est donc celle qui est plus chantante que déclamatoire. En général, le premier ouvrage des musiciens italiens répand, pour ainsi dire, certaine odeur suave, certain baume qui annoncent la richesse et la fécondité. Plusieurs morceaux de Sacchini, la *Bonne fille* de Piccini, le premiers ouvrages de Paisiello et de Cimarosa, le *Peintre amoureux* de Duni, le *Roi et le Fermier* de Monsigni, la *Mélomanie* de Champein, tous ces ouvrages prêtent à l'illusion, parce qu'ils sont d'inspiration. Quelquefois la musique dont l'effet est dans les accompagnemens est dans le même cas ; mais il faut alors que cette musique soit aussi d'inspiration, et non le résultat d'un travail forcé.

Il semble que le point auquel l'artiste doit aspirer est de faire une belle mélodie, assez dé-

clamée pour que chacun sente que le but n'est point étranger au sentiment des paroles. Quelquefois il faut déclamer davantage ; quelquefois les paroles ne comportent qu'un chant vague, sans déclamation ; tous les cas où l'on doit faire emploi de ces différens genres de musique sont assez expliqués ailleurs et il est inutile d'en faire ici l'énumération. Au reste, quoique je semble donner à la musique chantante une prééminence marquée, je suis loin de penser qu'elle puisse suffire à l'art, sans la vérité déclamatoire. Forcer les bornes de l'illusion, c'est tomber dans un vague si dangereux pour les arts d'imagination qu'à un degré de plus ils restent anéantis. Ce n'est pas pour rien que la pantomime est le terme de l'art dramatique ; soyons plus sages que les anciens Grecs et Romains, qui ont perdu cet art faute d'expérience sur la décadence de toute chose.

DES SONGES NOCTURNES.

Le plus délicieux opéra que j'aie entendu de ma vie et qui n'était pas de mes organes, mais de mon esprit, est celui auquel j'assistai en rêve. Jamais je ne fus moi-même, et jamais je ne vis les spectateurs dans un si doux ravissement. Ce n'était point un délire tumultueux et fatigant, mais une continuité de sensations douces, sans monotonie : point de ces effets gigantesques opposés à des repos absolus ; point de contrastes trop frappans entre les couleurs ; c'étaient celles de l'arc-en-ciel qui peignaient délicieusement chaque situation du drame. On y buvait le nectar des dieux sans ivresse, et un si doux plaisir ne

fatiguait pas par sa durée, et n'en faisait pas craindre la cessation. Tout ce qu'on nous dit du plaisir qu'éprouvent les ames heureuses dans l'Elysée était reproduit par cette musique. Je voulus, en m'éveillant, me rappeler quelques traits de chants, quelques harmonies de cette production céleste ; mais inutilement : l'homme moral s'était déjà mêlé à l'homme physique ; le soleil était couvert d'un nuage impénétrable ; il ne me resta que des regrets et la certitude d'avoir joui. Mais qui osera répondre que cette *auriculation* (1) n'a pas laissé des impressions dans ma tête ? S'il en est ainsi, elles renaîtront un jour ou une nuit, en totalité ou en partie. Aucune sensation n'est perdue dès qu'elle a agi sur le cerveau ; mais son retour est indépendant de notre volonté : il faut, comme je l'ai dit ailleurs, que l'ame se retrouve dans la situation qui a produit ces mêmes sensations, pour qu'elles puissent renaître. Peut-être l'étendue, la continuité, l'ensemble de cette sensation furent-elles la principale cause qui m'empêcha d'en saisir aucune des parties à mon éveil (2). On peut même avoir remarqué que certaines sensations sont périodiques; il en est que le printemps ramène immanquable-

---

(1) Puisqu'on dit une *vision*, j'ai dit *auriculation*.

(2) « Pourquoi, me disais-je un jour, ne manqué-je ja-» mais de me rappeler ma jeunesse, mon pays natal, mon » père, et de soupirer, lorsque je me promène vers la grille » de Chaillot ? » Je m'aperçus alors que ces douces réminiscences provenaient de l'odeur du charbon de terre que l'on brûle continuellement aux eaux de Perrier, comme dans mon pays.

ment ; d'autres renaissent en été, en automne, dans l'hiver ; d'autres dans un bal, dans un festin, ou en songe. Si nous poussons plus loin nos remarques sur l'instinct qui conduit l'homme studieux, nous le voyons passer silencieusement de son lit à son bureau d'étude. Combien de fois craint on fort heureusement de l'éveiller, tandis que depuis long-temps il travaille ! Combien de fois me suis-je abstenu de toucher mon piano, pour ne point donner l'éveil dans le logis, et dans la crainte d'effacer de mon imagination les idées que le calme de la nuit avait fait naître ! En campagne, ce n'est point l'homme studieux qui dès le matin court de chambre en chambre visiter les convives ; cet honnête procédé ne convient qu'à celui qui n'est occupé de rien ; l'homme d'étude perdrait ses meilleures idées, nuirait à ses meilleures productions, s'il employait ainsi l'instant de son réveil.

On ne peut nier sans doute que nos passions influencent nos rêves, et que nos passions étant enveloppées de mille préjugés qui les rendent factices, les rêves qu'elles occasionnent sont factices comme elles. Il n'est pas moins certain que pendant mes répétitions je n'ai vu tomber (en rêve) que celles de mes pièces qui ont eu le plus de succès à la représentation. Pendant les répétitions de mon premier ouvrage, *le Huron*, je rêvai que je retournais tristement dans ma ville de Liège, seul, à pied, le paquet sur le dos, tel à peu près que j'étais parti pour l'Italie, dix à douze ans auparavant (1). Pendant les répétitions de

(1) Voyez le premier volume, *Livre premier*.

Zémire et Azor, cet opéra fut sifflé d'une manière épouvantable ; c'était un chœur de sifflets qui partaient de toute la salle. Je me rappelle aussi qu'assistant en rêve à la première représentation de l'*Amant jaloux*, j'étais assis dans l'orchestre à côté de d'Hèle, auteur des paroles ; que je retournais souvent la tête du côté des spectateurs ; que je les voyais tous, les uns après les autres, bâillant, se levant, s'en allant sans dire mot, et qu'enfin, vers la fin de la pièce, me retournant encore, je ne vis plus personne dans la salle que d'Hèle et moi. Je suis sûr encore d'avoir vu dans mon rêve réussir complètement *Richard-cœur-de-Lion* ; « Ah ! mon Dieu, dis-je en m'éveillant, est-il possible que cette pièce tombe ! » Elle ne réussit qu'à moitié. Dès que nous eûmes fait les changemens, je me rappelle aussi d'avoir rêvé qu'elle tombait, et alors elle réussit complètement. De quelle manière peut-on expliquer ceci ? Je pense que ce sont de purs effets de l'amour-propre qui nous occasionnent ces rêves à contre-vérité. Il est impossible de ne pas s'apercevoir, aux répétitions, si un ouvrage prend une bonne ou une mauvaise tournure. Si vous la voyez mauvaise, l'orgueil vous dédommage en songe en vous flattant d'un succès ; il n'est pas même besoin de rêver pour cela : si les indices sont favorables, l'orgueil trop satisfait se plaît à les remplacer par des doutes accablans ; l'amour-propre crie d'avance à l'injustice, si l'on osait le contrarier. Oui, nous désirons encore moins un succès, que nous ne redoutons une chute. Un succès c'est chose simple ; mais une chute, c'est une injustice atroce. Voilà comme

calcule l'amour-propre : bercés par lui, nos rêveries diurnes et nocturnes peuvent nous servir d'indices ; mais elles ne sont pas plus sûres que la mobilité de nos passions.

« Nous veillons dormant, et veillant dormons », dit Montaigne.

LIVRE CINQUIÈME.

DE LA COMPOSITION DE LA MUSIQUE, ET DE SA PARTIE TECHNIQUE.

DE L'ABUS DE LA SCIENCE.

Les sociétés philosophiques et littéraires qui se sont établies en France ont déraciné une sorte d'esprit pédantesque qui dominait les savans dans toute l'Europe, au seizième siècle, et jusque vers le milieu du dix-septième. Le Français, toujours porté à la galanterie, quoique philosophe, ne voulut pas vivre plus long-temps séparé de ce que la société a de plus aimable ; il sentit qu'en retranchant de ses conciliabules littéraires la belle moitié du genre humain, c'était en quelque sorte prêcher dans le désert, et que, surtout en France, s'il n'avait des femmes pour missionnaires, sa doctrine ne se propagerait point au gré de ses désirs. Ce ne furent pas seulement les académies privilégiées qui donnèrent le goût des sciences et des arts, mais surtout les sociétés particulières, où tout homme de lettres, pour être bien accueilli, fut obligé de débarrasser les sciences de tous les mots techniques qui en obscurcissaient les principes, et les rendaient inabordables. C'est donc pour propager sa doctrine que le savant descendit de sa chaire doctorale pour passer dans les salons dorés ; et si ç'a été pour

rapprocher des femmes et pour leur plaire qu'il fit cette démarche, c'est aux femmes que nous devons, entre mille choses, le bonheur d'être associés à la classe des gens instruits. Fontenelle, dans ses Mondes, fit pour la première fois voyager le beau sexe dans les astres. Voltaire consacra vingt volumes de ses œuvres à nous dévoiler ce que la théologie, l'histoire des anciens peuples, avaient d'estimable ; et frappant tout le reste d'une arme plus forte que l'anathème, celle du ridicule, il terrassa le monstre hérissé de mensonges, de grec et de latin. Dès-lors, l'arbre de la science ne produisit plus de fruits amers, et chacun put s'instruire chez soi ou dans le sein même des sociétés les plus aimables ; sociétés qui, avant l'introduction des gens de lettres dans le monde, n'avaient été occupées que de fades galanteries. Les savans harmonistes ne prirent point la peine de rendre le même service à la musique spéculative ; ils crurent sans doute que le besoin n'était pas aussi urgent, puisque le musicien-pratique allait toujours son chemin, en ne consultant que l'organe auditif et les règles du bon goût. Malgré l'obscurité des traités sur l'art, l'amateur ne se livrait pas moins au sentiment pur qui fait apprécier un chant aimable, et laissait à cent lieues de son idée celle de consulter des traités pour se permettre une jouissance. La musique spéculative resta donc dans son enveloppe scientifique ; il est cependant probable que cette théorie musicale s'éclaircira à son tour. D'Alembert, Rousseau, tout en dénigrant Rameau, et profitant de sa découverte du corps sonore et de son développement, ont senti et

prouvé combien ce labyrinthe avait encore besoin d'être étudié pour être parfaitement connu. C'est dans l'application de ce chapitre que nous indiquerons les parties de l'art trop surchargées, et quelques aperçus pour y remédier, sans prétendre cependant les éclaircir, ni faire un nouveau système. L'artiste n'est vraiment utile qu'en s'occupant de la chose qu'il sent bien ; et depuis que je fais de la musique, j'ai senti que la spéculation était en moi l'ennemie du sentiment inné qui me donne des chants que les ames sensibles ont quelquefois approuvés.

APPLICATION.

L'abus de la science est plus dangereux relativement à la musique que pour les autres arts. Le langage musical étant métaphysique par lui-même, le désordre naît de toute part, si la science harmonique vient encore mal-à-propos l'obscurcir. C'est surtout lorsque la musique peint ou imite, que l'abus de la science ou des modulations est pernicieux. Le musicien a toujours assez de talent, quand il a fait un bon morceau d'harmonie ou de mélodie vague, sans paroles, ou sur des paroles qui comportent ce genre ; mais si les paroles portent un accent déterminé, si elles sont passionnées, et que le musicien module à contresens de l'accent de ces mêmes paroles, sa science est ineptie, sa science est ridicule, puisqu'avec prétention il en fait un mauvais emploi. Osons le dire : il est encore beaucoup trop de ces *savantasses* en musique qui n'aiment que les transitions harmoniques, sans juger si elles sont ame-

nées par le sens des paroles. Je me trouve quelquefois à côté d'eux au spectacle, et c'est au moment où j'entends ces sortes d'inepties, c'est au moment où je me dis à moi-même : « Que cela est bête ! » qu'ils me frappent sur le genou, en disant : « Que cela est beau ! » Il en est de la musique comme de la magie ; l'on cherche à en imposer, quand on n'est pas sûr de ses résultats. La science ne peut avoir qu'une définition, c'est l'étude de la nature ; dès qu'elle s'en éloigne, disons hardiment que cette science est abusive. Le malheureux musicien qui veut s'instruire dans les livres sur la musique, tout hérissés de calculs, de grec et de latin, tout remplis de systèmes qui expliquent des choses souvent inutiles, se croit voué à une ignorance éternelle, en voyant qu'il lui est impossible de retenir la millième partie de tout ce qu'il lit ; mais qu'il se console, qu'il se rende musicien par sentiment, s'il est né pour l'être, et qu'il sache que Tartini était un des plus grands musiciens de l'Italie, avant de songer à faire son Système harmonique ; que Rameau avait composé presque tous ses opéras, avant d'écrire ses traités les plus profonds sur la musique et son Principe fondamental ; que Rousseau n'aurait probablement pas fait son Dictionnaire, si on n'avait eu l'impudeur de lui disputer la musique de son *Devin du village* ; et que moi enfin, s'il m'est permis de me citer après de grands hommes, c'est après avoir fait plus de quarante opéras, que j'ose dire mon avis sur l'abus de la science, sans cesser de la respecter. Que nous importent aujourd'hui les différens systèmes sur les tétracordes des anciens, puisque, sans contre-

dit, notre système harmonique est le meilleur ? « Votre assertion est aussi tranchante que le fait semble douteux », me dira quelqu'un. A cela je répondrai que si les Grecs eussent connu notre système complet d'harmonie, ils eussent cessé leurs disputes sur les tétracordes, qui n'en sont que des parties. J'ajouterai que s'ils eussent connu le contre-point, qui est, quoi qu'en dise Rousseau, le type de toutes compositions à plusieurs parties, ils nous en eussent dit quelques mots dans leurs écrits sur la musique. Les Grecs avaient, je le présume, une mélodie simple, surtout par le mode et le rhythme bien appliqués au sujet, puisqu'elle produisait des effets merveilleux ; mais, en vérité, ce n'est pas par les chants grecs qui ont passé jusqu'à nous qu'on peut juger de ces effets extraordinaires. Voyez, dans le Dictionnaire de Rousseau, les deux morceaux qu'il rapporte, l'ode de Pindare, l'hymne à Némesis ; et si c'est là de la mélodie, la nôtre n'est que du galimatias. Aussi Jean-Jacques n'en fait pas l'éloge ; il rapporte ces deux morceaux seulement comme musique ancienne, et il me semble croire que nous avons perdu tout ce qui peut faire apprécier cette mélodie. Pourquoi donc nos sensations et nos sens ne seraient-ils plus les mêmes ? L'homme est-il changé ? Pourquoi ce respect particulier pour la musique ancienne ? Si les philosophes de notre siècle avaient autant respecté les hiéroglyphes et les anciennes traditions sur la religion, la philosophie, l'astronomie, la magie, etc., les Rousseau, les Voltaire et les autres n'eussent pas purgé la terre de mille préjugés superstitieux.

On dira tant qu'on voudra que les Grecs chantaient par quart de ton (1) ; je crois qu'ils les calculaient, et ne les chantaient pas ; du moins cette pratique nous est-elle impossible à nous qui ne sommes pas Grecs. Nos chats s'en mêlent quelquefois ; mais cette musique ne plaît à personne. Nous observons le quart de ton par le sentiment d'une pure intonation, qui est inné pour ceux qui ont l'oreille juste ; mais je ne connais aucun musicien qui pût procéder par quart de ton, s'il s'en trouvait plusieurs de suite. Notre musique, telle qu'elle est, est déjà trop compliquée, tout le monde en convient ; et après avoir célébré les auteurs de nos systèmes, il sera juste un jour de célébrer davantage ceux qui les réduiront à leur juste valeur. Voici quelques aperçus que je soumets aux théoriciens ; je sais d'avance qu'ils sont hasardés et incomplets : mais puisque notre musique est trop surchargée, presque en toutes ses parties, parce que chaque musicien a ajouté quelque chose au système général, ces idées, fussent-elles erronées, sont un bien si elles deviennent la source d'une heureuse réforme.

---

(1) Le sentiment de l'intonation fait observer parmi nous le tempérament qui donne le quart de ton, et il en était de même probablement chez les musiciens grecs. Dans l'opéra de l'*Épreuve villageoise*, dans le duo « Bonjour, Monsieur, » j'ai mis ce trait au second violon. Je remarquai bien les musiciens à la première répétition ; sans les avoir prévenus, aucun ne joua la corde *sol* à vide ; tous doigtèrent la corde pour l'élever d'un quart de ton.

Premier aperçu.

Qu'on nous montre, s'il est possible, qu'il ne faut qu'une ou deux clefs pour l'étendue des voix et des instrumens. La clef de *sol* ordinaire sur la seconde ligne pour les dessus, les violons, flûtes, haut-bois, etc. La clef de *sol*, toujours sur la seconde ligne, mais ayant une forme différente, pour la haute-contre, la taille, ce qui indiquera que celle-ci est à l'octave basse de la clef de *sol* ordinaire. La flûte, la petite-flûte, jouent aujourd'hui presque toujours au-dessus de la portée; il y a souvent trois, quatre lignes ajoutées, ce qui est très-gênant pour l'exécutant, et fait un mauvais effet, pour le coup d'œil, dans une partition. Pourquoi ne pas mettre deux clefs de *sol* l'une à côté de l'autre dans les endroits trop hauts ? ce qui voudra dire : « Jouez à l'octave ». La basse et la viole peuvent jouer sur la même clef de *fa* posée sur la quatrième ligne, mais celle propre à la viole aura une forme différente, pour indiquer qu'elle joue à l'octave haute de la basse. En vain on me dira que pour trouver *ut* dans tous les endroits de la portée, et pour la facilité de la transposition, il faut, de plus que nous n'avons encore, une clef d'*ut* sur la seconde ligne ; la transposition, inutile à bien des égards, ne mérite pas ce conflit, cette abondance de clefs.

Second aperçu.

Rousseau a proposé de nommer, en solfiant, les notes par leurs intervalles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, au lieu de dire *ut, re, mi, fa, sol, la, si.* Il voudrait

en outre ne point se servir des lignes qu'on appelle *portée*, et remplacer les silences par des zéros. Oter les cinq lignes ou la portée au musicien-pratique, c'est le priver de son élément pour y en substituer un autre qui est sujet à de grands inconvénients. Pour marquer la différence d'un son avec son octave ou sa double octave, Rousseau ne demande qu'un ou deux points *i*, *ï*. A-t-il fait attention que ce point effacé, ou oublié par le copiste, détruit la mélodie et renverse l'harmonie ? Je voudrais aussi qu'on solfiât en nommant les sons par leurs intervalles ; cet avantage serait considérable ; et si l'on perfectionnait cette méthode au point d'appeler *sept* toutes les notes sensibles, et *quatre* (1) certaines notes portant le *bémol* ou *bécarre*, qui font ordinairement changer la modulation dans le courant d'un morceau, l'élève, en solfiant, expliquerait en même temps la marche harmonique de chaque modulation.

Troisième aperçu.

La méthode de solfier indiquée dans l'aperçu précédent fait naître une autre idée ; c'est celle de faire d'abord composer à l'élève qui se destine à la composition, des chants doux, aimables, gais ou passionnés, mais toujours très-chantans, sans lui parler, quant à présent, de la basse, à laquelle il est souvent obligé de sacrifier la mélodie. Si le

(1) Je remarque que le mot *quatre* ayant deux syllabes, il n'y aurait pas d'inconvénient à prononcer *quat* en solfiant.

chant est beau, de quelque genre qu'il soit, la basse se trouvera aisément. C'est, n'en doutons point, la mélodie ou le chant qui donne l'originalité et la célébrité au compositeur, plus que les recherches harmoniques. C'est donc vers l'étude de la mélodie, vers celle de la sensibilité naturelle à la jeunesse, qu'il faut d'abord porter l'attention de l'élève. Après lui avoir appris à être chantant dans tous les genres, non pas à la manière du contre-point, de laquelle on rejette soigneusement les phrases de chant et les notes d'agrément pour y substituer les syncopes ; après, dis-je, avoir appris à l'élève à tout sacrifier au chant, apprenez-lui le contre-point ; rendez-le savant harmoniste, il le deviendra ; mais les principes dont il est muni ne lui permettront jamais d'être dur, baroque, et de sacrifier la belle mélodie à l'entrelacement des accords. Son harmonie se ressentira de ses premiers principes ; son harmonie sera mélodieuse, et c'est la seule qui plaise. Je ne m'étendrai pas ici plus long-temps sur cet objet de la plus haute importance

Quatrième aperçu.

On a souvent dit, avec raison, qu'il n'y a que deux sortes de mesures, celle à deux temps et celle à trois. Tout le monde sait que les fractions, $^{12}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, etc., sont inutiles en faisant trois notes pour deux. Aussi ne nous servons-nous pas du tiers de toutes les mesures connues, et chaque jour le nombre diminue. Les artistes, en général, ont peu de morgue ; il suffit qu'on leur montre le mieux de ce qu'ils font, ils le suivent, non pas

tout de suite, parce qu'ils veulent être sûrs de l'avantage des réformes qu'on leur propose, avant de rompre leurs habitudes.

Cinquième aperçu.

Quand on réfléchit que la nature ne donne qu'un son auquel deux autres sont attachés et ne se font entendre que dans un lointain inappréciable lorsqu'on ne les cherche point ; que ce son 1 joint à 12 et 17 répondant à 5 et 3, donne ceux-ci 1, 3, 5, ou *ut, mi, sol,* avec lesquels sons nous avons fait tous nos systèmes, on est étonné des nombreux produits d'une donnée aussi simple (1). N'était-il pas naturel à l'homme qui découvrit *ut, mi, sol* dans le corps sonore, de renverser ces trois notes et de dire, tantôt en montant, *ut, mi, sol* ; *mi, sol, ut* ; *sol, ut, mi* ; et en descendant, *mi, ut, sol* ; *ut, sol, mi* ; *sol, mi, ut* ? Pourquoi donner trois noms à ces trois accords, puisque c'est trois fois le même ? En faisant le même opération sur les accords de *dominante*, de *grande sixte*, de *fausse quinte* qui ne devient telle qu'en faisant monter la basse d'un demi-ton, nous voilà réduits à trois accords primitifs. Que la basse fasse une des trois ou une des quatre notes contenues dans un accord, que nous importe ? La basse continue est le plus souvent une partie d'agrément, et il semble que l'accord ne doit point changer de nom, selon ses caprices. On sera

(1) Si ce phénomène de trois en un, ou d'un en trois, n'avait pas échappé aux théologiens, ils en auraient sans doute tiré une comparaison.

étonné que je ne range pas la *septième diminuée* au rang des accords fondamentaux, puisqu'elle est, sans contredit, le plus riche de tous les accords ; voici ma réponse : Le mode mineur engendre cet accord, c'est la septième de sa note sensible, et il est composé de toutes les mauvaises notes de la gamme mineure. Si la *septième diminuée* est un accord fondamental, rien n'empêche que toutes les septièmes des deux modes ne soient fondamentales. Il y aura donc autant de septièmes qu'il y a de notes dans les gammes majeures et mineures ; car quoique plusieurs de ces septièmes soient les mêmes par la disposition des tierces, elles ont toutes différentes issues, et c'est quelque chose que cela. Mais il s'en faut bien que je veuille pousser si loin l'analogie, puisque ce chapitre indique le contraire. L'on verra l'origine que je donne à la *septième*. Si j'ai donné deux *septièmes*, celle de *seconde* et celle de la *dominante*, comme accords fondamentaux, je l'ai fait pour me soumettre à la règle d'octave accoutumée. Je suis encore plus éloigné de reconnaître pour fondamentaux les accords dits *par supposition* ; en permettant ce mot, tout est permis, tout est règle dans les arts. N'en doutons point, il n'y a qu'un seul accord *ut, mi, sol*, que donne le corps sonore ; tout le reste est l'ouvrage des hommes. Je sais qu'il est des corps sonores qui donnent des sons concomitans autres que tierce et quinte ; mais je crois qu'ils sont fêlés ou mal proportionnés. Je sais que les sons harmoniques qu'on obtient en effleurant une corde tendue donnent aussi des sons accessoires. Je

sais que la division de la corde donne une septième, et d'autres dissonances encore ; mais qui ne croira, avec quelque certitude, que cette harmonie superficielle est trop énigmatique pour être la base d'un système ? Que de musiciens nous ont donné leurs rêveries, leur bêtise fondamentale pour des règles de l'art ! A quoi comparez-vous, me demandait-on un jour, la musique trop surchargée d'accords ? Je répondis qu'elle est pour l'ouïe, ce qu'est pour l'odorat un pot-pourri d'odeurs.

ANALOGIE DES COULEURS AVEC LES SONS.

Le père Castel, jésuite, inventa un clavecin qui montrait des couleurs, au lieu de rendre des sons. Composa-t-il son clavecin de plusieurs octaves ? le ton de couleur le plus grave était-il noir ? le plus aigu était-il blanc ? toutes les autres couleurs étaient-elles placées dans l'intermédiaire ? C'est ce que j'ignore. Il semble plutôt qu'il dut représenter le corps sonore et ses aliquotes par les couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel, et qu'ensuite, mélangeant ces couleurs primitives, il composa le reste de l'octave. Sa première octave étant fixée, les autres plus aiguës ne devaient être qu'une répétition de la première, nuancées plus faiblement en proportion de leur éloignement de la première octave. Voilà l'idée que je me suis faite du clavecin du père Castel, dont plusieurs savans attestent l'existence, sans trop expliquer ses harmonies.

On nous dit aussi qu'il existe un clavecin des saveurs ; il est aussi aisé à comprendre que celui

des couleurs. Quel plaisir il y aurait pour un gourmand de préluder sur un pareil clavecin ! En rapprochant, en mélangeant de mille manières toutes les saveurs, il composerait des harmonies gutturales, tantôt mauvaises, tantôt bonnes, et ferait des découvertes ridiculement précieuses pour un tel homme et ses pareils. Etant à table, lorsque je vois un mets mal apprêté et repoussé par tous les convives, je me dis : « Ces gens-là ne cherchent pas pourquoi ce met leur déplaît ; il répugne à leur goût, et tout est dit : si un mets est bien assaisonné, ils l'adoptent sans raisonnement. » Il en est de même de la bonne musique ; elle plaît, elle est saisie par les oreilles pures, elles ne se trompent jamais.

Il semble que chacun de nos cinq sens peut avoir son clavecin :

1° Clavecin des sons ;
2° Clavecin des couleurs ;
3° Clavecin des saveurs ;
4° Clavecin des odeurs ;
5° Clavecin du tact ou du toucher.

Nous avons parlé des trois premiers ; celui des odeurs semble avoir beaucoup d'analogie avec celui des saveurs. Celui du toucher est connu et démontré possible par les instituteurs des aveugles, sourds et muets : le citoyen Haüi en est l'inventeur le plus connu ; et en voyant avec quelle facilité les aveugles instruits par lui et ses imitateurs composent en caractères typographiques, corrigent les fautes, en parcourant la planche du bout des doigts, comme s'ils jouaient sur un clavecin de sons, on est persuadé que le clavecin du toucher, présentant méthodiquement

toutes les formes, serait utile aux aveugles.

L'homme ingénieux trouvera sans doute quelque jour des instrumens qui viendront aux secours de tous ses sens. Les lunettes à longue vue nous ont fait découvrir de nouvelles étoiles dans le ciel ; quelque instrument acoustique nous fera peut-être un jour entendre d'aussi loin que nous voyons. Les porte-voix sont un moyen de prolongation pour le son de la voix ; mais l'oreille, qui reçoit les sons, est passive dans ce cas ; il faudrait, sans le secours d'un tiers, pouvoir entendre soi-même de très-loin. Resteront les sens du goût, de l'odorat et du toucher, qui semblent être encore plus difficiles à propager que l'ouïe.

APPLICATION.

Nous ferons voir par la suite que chaque gamme usitée de notre musique porte un caractère distinctif. Par une analogie existant entre tous les phénomènes de la nature, le musicien bien organisé trouve toutes les couleurs dans l'harmonie des sons. Les sons graves ou bémolisés font à son oreille le même effet que les couleurs rembrunies font à ses yeux ; les sons aigus ou diésés font au contraire un effet semblable à celui des couleurs vives et tranchantes. Entre ces deux extrêmes, l'on trouve toutes les couleurs qui sont en musique, de même qu'en peinture, propres à désigner différentes passions et différens caractères.

Les différentes passions colorent notre visage de couleurs différentes. Le noir, le violet indiquent la fureur et la rage ; le rouge pourpré indique la

colère ; le rouge tendre sied à la pudeur ; le blanc désigne la candeur : dans ce cas, pour le vulgaire, privation de couleur veut dire abstraction de tous vices. Le jaune est engendré par les chagrins souvent répétés, etc... Je ne doute pas que le mélange de ces différentes passions ou caractères n'engendre de même sur la face de l'homme toutes les nuances de différentes couleurs ; ou, pour ne pas prendre les effets pour les causes, que chaque homme organisé différemment ne porte en soi le germe de ses passions, et ne nous montre les couleurs qui les désignent. Voyez comme naturellement chaque personnage d'un drame prend dans ses vêtements les couleurs qui lui sont propres ! ne semble-t-il pas indiquer au musicien les tons, les sons qu'il doit employer ? Toutes ces choses ne sont pas des règles de rigueur ; mais la vérité prescrit à l'artiste de les observer, et l'homme qui travaille d'instinct n'y manque jamais sans raison.

PARALLÈLE ENTRE LA POÉSIE ET LA MUSIQUE.

En cherchant à comparer la poésie avec la musique, on ose à peine se demander pourquoi le sentiment qui fait apprécier l'harmonie des vers n'est pas le même que celui qui rend sensible à l'harmonie musicale. Je me suis avec raison défié de mes forces, en traitant légèrement cette matière dans le premier volume de ces *Essais*. J'y reviens une seconde fois : puisse cette nouvelle tentative mieux éclaircir la question ! Mais dussé-je errer dans cette analyse, et forcer une plume habile d'expliquer ce problème en me

rectifiant, c'est tout ce que je demande. On nous dit sans cesse que la poésie et la musique sont sœurs, qu'elles n'ont jamais autant de force qu'en s'entr'aidant et marchant ensemble. Quelle est donc l'aînée de ces deux sœurs ? A-t-on d'abord fait des vers qu'on a mis ensuite en musique ? ou a-t-on fait de jolis airs qu'on a revêtus des paroles qu'ils appelaient, et dont ils étaient en quelque sorte la pantomime ? Le musicien et le poète ne seront peut-être pas du même avis sur ce droit d'aînesse ; cependant, si l'esprit humain a suivi la gradation naturelle pour parvenir à la découverte des deux arts, il semble que le chant et surtout le rhythme musical ont d'abord été trouvés, parce qu'ils sont plus forts, plus sensibles que ceux des vers déclamés. Remarquons en outre que le rhythme poétique est particulier et propre à chaque langue. En effet, les Grecs, les Romains procédaient dans le mécanisme de leurs vers par des longues et brèves ; les langues modernes, par le nombre fixe des syllabes : les Italiens et les Français y ont de plus ajouté la rime ; au lieu que la musique chez toutes les nations procède toujours sur les mêmes bases d'harmonie, que ces bases sont invariables comme les règles de la géométrie.

APPLICATION.

J'ai vu Voltaire de près ; aimait-il la musique ? assez ; mais ce n'était ni comme poète, ni comme historien, ni comme philosophe qu'il l'aimait, c'était avec ce qu'il lui restait d'instinct ; et, il faut en convenir, l'instinct a bien perdu de sa

force dans une tête qui pense et raisonne au suprême degré. L'étude des sciences ne devrait avoir pour but que le perfectionnement de l'instinct ; mais soit qu'on ne puisse raffiner, quintessencier aucune chose sans en affaiblir la nature, l'instinct s'atténue en se perfectionnant, de même que l'homme sauvage perd sa candeur originaire en se civilisant. Oui, il faut beaucoup d'instinct pour faire et pour sentir la musique ; on ne risque rien de la prendre pour régulatrice, quand on veut découvrir à quel degré l'homme a conservé son antique simplicité. « Cet homme » n'aime pas la musique », veut dire : « Cet » homme est si bête, ou si savant, qu'il est hors » de la nature. »

Cependant on fait de bons vers, très-harmonieux, à l'abri de toute critique, quoiqu'avec peu d'instinct. Corneille, Boileau, J.-B. Rousseau (tout harmonieux qu'il est), aimaient-ils la musique passionnément ? j'en doute. Fénélon, Racine, La Fontaine, Jean-Jacques l'aimaient-ils ? oui. Les premiers, oserait-on dire, travaillaient plus de tête que d'ame ; les seconds travaillaient, à ce qu'il semble, de tête, de cœur, d'ame et d'instinct. Disons donc que l'homme de lettres, que le poète par instinct, aiment la musique, et que ceux qui en manquent ne l'aiment que faiblement.

On distingue de même deux sortes de musiciens, celui qui opère d'instinct avec les données de son art, et celui qui, avec peu d'idées ou d'instinct, combine savamment l'harmonie. Il est même, entre le musicien et les poète qui travaillent d'inpiration ou par le mécanisme de

leurs arts, un rapprochement remarquable, c'est-à-dire que le musicien et le poète travaillant d'inspiration, se recherchent, comme ceux qui n'opèrent que par le mécanisme de leurs arts se recherchent aussi. En effet, les odes de Jean-Baptiste Rousseau ne peuvent être mises en musique que par le musicien harmoniste, tandis qu'il faudrait beaucoup de chant, d'idées et d'instinct pour mettre en musique les vers sentimentaux de Racine. Néanmoins les musiciens des deux genres aiment la bonne poésie, quelle qu'elle soit, parce qu'ils y retrouvent toujours une partie des élémens de l'art musical : d'où il faut conclure que la poésie n'a pu exister qu'après la musique, dont elle a emprunté le charme de l'harmonie et de la cadence. Quoi ! dira-t-on, la parole et ses immenses produits sont ici comme dépendant du chant et du rhythme musical ? quel délire ! On ne doit pas m'accuser d'avoir cette idée, puisque j'ai souvent dit le contraire dans cet écrit ; mais je distingue la prose naturelle d'avec les vers, et je dis que la poésie n'est qu'une prose mise en musique.

DE L'IMITATION.

Il n'y a rien de neuf, point d'idées innées dans les arts d'imitation. Je dis plus, il ne doit point y en avoir, ou le mot imitation serait, pour ces mêmes arts, une fausse dénomination. Mais en imitant toujours, le procédé des arts n'en est pas moins difficile à saisir, 1° parce qu'il faut savoir prendre ses imitations dans un juste rapport avec le sujet que l'on traite ; 2° parce qu'a-

près avoir saisi tous les rapports imités qui conviennent à notre sujet, il faut que l'artiste sache en faire un tout, que l'œil ou l'oreille et le sentiment saisissent avidement. Le moindre détail qui ne concourt pas à perfectionner l'ensemble est un défaut.

APPLICATION.

Tous les corps sonores sont dans la nature ; la voix humaine est la voix par excellence (1) ; tous les instrumens que nous fabriquons ne nous donnent que des sons imités de cette voix ou de celle des animaux. Les instrumens que l'on pince ou que l'on frappe sont ceux qui parlent le plus à l'imagination, parce qu'ils imitent moins les voix de nature. Qui dit imagination, dit nature factice. La vraie nature est en nous, nous suit partout, et nous devrions la chérir par-dessus tout ; mais une foule de préjugés, tous nés de la société, nous la rend presque étrangère. Fatigués, pour ainsi dire, de notre habitation naturelle, nous nous croyons heureux en nous transportant dans un monde imaginaire, qui nous change de place, nous désennuie, en nous séparant de nous-mêmes.

---

(1) Il n'y a aucun rapport entre la voix humaine et les corps sonores. Toutes les matières ductiles, le bois sec et dur, les cordes tendues, ne rendent qu'un son et ses aliquotes tierce et quinte. La voix humaine est l'instrument que la nature a donné à l'homme : elle est susceptible de rendre toutes les inflexions. Le son de la voix a-t-il ses aliquotes ? je l'ignore. On dirait que les aliquotes sont données par la nature aux sons *machines*, de même que l'instinct est donné aux bêtes.

Les instrumens à sons soutenus, les instrumens à vent surtout, sont les plus parfaits, d'autant qu'ils se rapprochent des voix de nature. C'est pour cette raison qu'ils agissent moins sur l'imagination. En écoutant un basson, une clarinette, on croit entendre les plaintes d'un homme ou d'une femme : l'on est presque humilié de retrouver sa voix dans un instrument. L'homme amoureux surtout veut que les charmes de sa maîtresse soient inimitables ; et, à moins qu'il n'ait besoin d'être consolé du tourment de l'absence, il ne prétend pas qu'un instrument, qu'un morceau de bois fait au tour, rende les accens d'une voix si chère. Il veut enfin qu'un objet tendrement aimé soit unique dans toutes ses perfections ; se trop rapprocher de lui, est un crime aux yeux de l'amant. J'avoue avoir éprouvé un secret dépit en voyant un frère trop ressemblant à sa charmante sœur. Si les jolies femmes sont de bonne foi, elles diront qu'elles n'aiment leur ressemblance ni en bien, ni en mal, car l'une et l'autre est pénible pour l'amour-propre.

L'on permet à la musique d'imiter les accens qui naissent de joie ; mais exprimer la douleur, mourir en chantant, quelle folie ! disent les ignorans. Pourquoi donc ? c'est au contraire l'extrême douleur, les cris du désespoir qui nous donnent les accens les plus rapprochés de la musique imitative. Ecoutez cette mère éperdue qui retrouve son fils percé de coups, ou que les flots ont rejeté sur le rivage :

Mon fils est mort !
Mon fils !

Mon fils !
Mon fils !
Il est mort !
Il est mort !
Il est mort !

Elle changera vingt fois de modulation pour dire ces paroles ; je défie le musicien le plus ignare de ne pas noter ses accens : voilà la nature. Condamnez après cela la musique tragique et les répétitions, lorsque l'ame est agitée !... Insensés raisonneurs ! dites plutôt que la nature a tort d'élever la voix de ses victimes.

Quant aux répétitions des mots ou des phrases, nous dirons qu'elles sont de l'essence de la musique, surtout dans le genre comique, et lorsque les sentimens sont exaltés. C'est souvent par les répétitions d'une même phrase de paroles, que l'on juge si le musicien est dans la nature du personnage qu'il fait parler. Si sur quatre fois qu'il répète une phrase, il n'y en a eu qu'une bonne, les trois autres sont au moins inutiles : il faut, pour travailler comme Pergolèze, que l'énoncé de la phrase soit juste dans la déclamation, sans être outré, et qu'ensuite chaque répétition de cette même phrase ajoute à son expression et la fortifie.

Mais les accompagnemens de tout un orchestre, dira-t-on, sont-ils aussi dans la nature ? — Non ; aussi est-il caché à vos yeux ; et, en accompagnant, en soutenant, en fortifiant, quelquefois même en contrariant le chant de l'acteur, l'orchestre parle pour la multitude qui prend part à l'événement. — Et si l'acteur est seul dans une prison, dans une forêt, et ne doit pas être entendu, alors que fait l'orchestre ?—Il vous représente, vous, spectateurs, qui devez dire tout ce

qu'il dit, si la musique est bien faite. Je sais que vous allez me répondre que vous-mêmes n'êtes pas censés être présens à une action théâtrale ; mais l'orchestre n'y est pas plus que vous, puisqu'on le cache. Je dirai plus, jamais l'orchestre ne parle que pour fortifier l'expression ; et vous, spectateurs, vous la contrariez souvent par vos murmures ou vos applaudissemens. Un *bis* commandé par le parterre détruit souvent l'illusion pendant le quart d'heure qui lui succède.

L'imitation plaît donc à l'homme lorsqu'elle est embellie. Au théâtre tout est factice : le personnage,son langage, les instrumens qui l'accompagnent, ses habits, les décorations. Si nous voulions voir des scènes plus naturelles, nous les verrions dans l'intérieur de nos maisons, dans les rues ; mais c'est l'imitation de la belle nature que nous cherchons pour nous amuser, et l'art d'imiter est le partage de l'homme créé, comme la nature est la mère de toute création.

Si le vrai principe, en musique, eût été connu de nos anciens, on ne serait pas resté si longtemps dans une indécision fatigante (1). Je le répéterai cent fois, parce que je n'écris que pour prouver cette vérité : oui, la musique imitative a son principe tout entier dans la nature. Indé-

---

(1) La mélopée des anciens était, je crois, une manière de chanter les vers, comme les poètes italiens les chantent encore aujourd'hui. Cette mélopée avait différens accens provenant des différens tétracordes, et surtout différens rhythmes, selon le genre des vers qu'on récitait ; c'est encore à peu près de cette manière qu'on chante les psaumes dans nos églises ; mais ceci n'a point de rapport avec le principe d'imitation dont nous allons parler.

pendamment du corps sonore qui, avec ses aliquotes, est pour la musique ce que sont les couleurs du prisme pour la peinture, il est pour la musique un principe certain, le seul par lequel le musicien puisse appliquer à son art, et sans arbitraire, les sons de la nature : il consiste à retracer toutes les inflexions de la parole, comme le principe de la peinture et de la sculpture consiste à tracer les formes, les contours et les couleurs des êtres animés ou inanimés. Mais, il faut en convenir, faute d'avoir connu et développé ce principe, la musique a bien plus parlé aux sens des hommes qu'à leur raison. Pour ne plus laisser d'arbitraire, autre que la musique vague, qui l'est par essence, définissons encore tous les genres de musique, que j'ai tous indiqués dans le courant de cet ouvrage. Mais ici rapprochons-les pour ne former qu'un seul tableau (1). Que l'amateur sache dire, une bonne fois, en écoutant un opéra, ou différens morceaux de musique dans un concert : « Cette musique est de tel genre ; ce » genre est bien ou mal saisi par l'artiste » ; c'est-à-dire, il a ou il n'a pas le talent de la chose qu'il a entreprise.

Il y a trois genres de musique : le pathétique,

---

(1) Il serait insensé de me reprocher, dans ces second et troisième volumes, la répétition de choses qui se trouvent dans le premier. Alors, c'était un discours, une promenade d'idées qui m'étaient suggérées en repassant en revue mon éducation et mes ouvrages. Ici, c'est l'application des mêmes ou de nouvelles idées à un objet déterminé ; enfin ce qu'une passion ou un caractère comporte, je dois le dire ou redire par obligation.

le genre gai, et un troisième qui participe de ces deux premiers, et qu'on appelle *mixte* ou demi-caractère. Il y a trois moyens physiques pour le compositeur, qui sont l'harmonie, la mélodie et le mélange de l'une et de l'autre (1). Il y a trois moyens plus matériels, parce qu'ils sont l'ouvrage de l'homme : c'est la musique imitative, soit qu'elle suive la déclamation des paroles, les chants des oiseaux, le bruit des vents... ; la musique vague, idéale, mais chantante, qui n'imite rien, ou du moins rien de connu ; et celle, bien précieuse, sortie de ces deux genres, c'est-à-dire que dans celle-ci tous les contours, les inflexions de la déclamation y sont métamorphosés en chant pur et mélodieux. Je ne crois pas qu'il existe d'autre genre ni d'autre moyen pour le musicien ; mais qu'il possède un de ces genres, qu'il le possède bien, il sera cité comme un modèle.

Examinons à présent ces différens genres, ces différens moyens ; osons prémunir le jeune artiste sur le danger d'en abuser ; découvrons le vice des compositions qui sont sans caractère, parce que l'artiste a confondu tous les genres à la fois dans un même cadre. On verra que c'est presque toujours pour vouloir trop faire que l'ignorance se décèle.

---

(1) J'entends par harmonie de la nature, le corps sonore, qui sans doute est harmonieux, puisqu'il fait entendre ses aliquotes tierce et quinte. J'entends par mélodie naturelle, le chant que le hasard, ou l'homme sensible et non instruit peut tirer des trois sons du corps sonore. Il est bien un quatrième moyen pour le compositeur, c'est le rhythme ou le mouvement ; mais je ne l'indique point, parce qu'il se trouve réuni quelquefois à l'harmonie, et toujours à la mélodie.

Il est trois genres de musique, avons-nous dit, le pathétique, le genre gai, et un troisième qui participe des deux premiers et qui est mixte.

Du genre pathétique.

Si l'on croit, par exemple, avoir fait de bonne musique pathétique, quand on a seulement déclamé les paroles dans un chant commun, on se trompe : on s'est montré bon déclamateur, j'y consens ; mais non pas bon musicien, à moins que l'orchestre, par la mélodie ou l'harmonie, ne répande sur ce chant déclamé tout le charme qui lui manquerait sans lui. Enfin, si dans l'accompagnement vous ne trouvez pas l'homme de génie, dites hardiment : « Ceci est l'ouvrage d'un » homme de bon sens, mais point d'un artiste » sensible, chaud et fécond ». Gluck déclamait souvent très-bien, il faisait aussi des chants fort communs en déclamant ; mais alors son orchestre devenait l'acteur, et entraînait par son mouvement, son harmonie ou le charme de sa mélodie. C'est, je crois, la bonne manière de faire en musique la haute tragédie, où les passions sont exaspérées : après une convulsion, l'acteur doit rester anéanti ; mais l'orchestre, qui parle alors pour la multitude, doit savoir le plaindre, le consoler, ou lui reprocher ses forfaits. Gluck, ainsi que Pierre Corneille, montre souvent de longues négligences qui sont relevées par des traits sublimes. L'a-t-il fait exprès ? ses partisans disent que oui ; moi, je dis non. Il est pour l'artiste deux manières d'opérer qui dépendent de son organisation et non de sa volonté : l'une

consiste à savoir saisir les points principaux d'un ouvrage avec beaucoup d'énergie et de vérité ; cette énergie ne peut être continuelle, puisque les endroits lui sont indiqués par les situations du drame ; et pour monter très-haut dans certains moments, il faut bien descendre pour s'y préparer. L'autre manière consiste à faire un tout, un ensemble parfait, autant que l'homme en est capable. Tout est beau, tout est soigné ; telle qu'une belle tragédie de Racine, chaque tirade, chaque vers a des beautés qu'on ne se lasse point d'admirer ; mais si, relativement à cette manière de faire, quelques endroits demandent encore plus de soin que le corps de l'ouvrage, il devient alors impossible d'y parvenir. Le grand artiste sait que le plus que beau, le plus que parfait est une double chimère. « Je ne puis faire mieux, » vous dira-t-il ; mais je puis produire une beauté » d'un autre genre ». L'artiste sans expérience voudra peut-être tenter de réunir les beautés de ces deux manières de faire. Hélas ! je le plains, nouveau Phatéon, il se précipitera avec le char du soleil.

Du genre gai.

Si le genre gai ne présente pas un chant déclamé saisi avec esprit, beaucoup de goût, et surtout avec vérité, si les accompagnemens ne disent pas tout ce que le chant n'a pu saisir, si enfin l'artiste manque à l'une de ces conditions ou qu'il les exagère, sa musique, qu'il croira gaie, sera en effet la plus triste musique du monde. Point de milieu : quand on veut être aimable,

il faut l'être tout-à-fait, sinon l'on n'est que ridicule.

Du genre mixte.

Le genre mixte est le plus aisé des trois, parce que l'artiste a deux moyens, parce qu'il lui suffit d'être chantant en déclamant peu ou point ; et avec un rhythme bien adapté à la chose, le succès des compositions de ce genre est presque sûr.

Il y a trois moyens physiques, avons-nous dit, qui appartiennent au compositeur : c'est l'harmonie, la mélodie, ou le mélange de l'une et de l'autre.

De l'Harmonie.

L'harmonie la plus savante n'est supportable que par intervalle ; sa continuité assomme, parce qu'elle ne présente que les élémens de la mélodie : c'est lire dans un dictionnaire des mots isolés ; mais, il faut en convenir, à moins qu'on ne recherche exprès une harmonie sans mouvement, des combinaisons dures et chromatiques, ou un contre-point syncopé et très rigoureux, la mélodie perce à travers une harmonie simple, et l'organiste le plus sec fait malgré lui chanter les sons aigus de son harmonie.

De la Mélodie.

La mélodie a toujours un sens plus ou moins déterminé, et l'harmonie se joint à elle, bon gré mal gré, si le chant est pur. L'harmonie (comme

nous l'avons vu) peut quelquefois marcher seule ; mais la mélodie ne peut cesser d'être harmonieuse qu'en cessant d'être.

Du mélange de l'Harmonie et de la Mélodie.

Le troisième moyen, le mélange des deux premiers, est celui qui se présente le plus naturellement à l'artiste, et dont l'art musical tire ses produits les plus nombreux.

Il y a, avons-nous dit encore, trois moyens plus matériels, parce qu'ils sont l'ouvrage de l'homme : c'est la musique imitative ; la musique vague, mais chantante, sans déclamation ; et celle qui chante en déclamant.

De la Musique imitative.

La musique purement imitative n'est que déplaisante, si le charme de l'art musical n'y est joint avec grace ; c'est, comme nous l'avons dit ailleurs, un buste colorié qui ne présente que des traits immobiles qui font reculer d'effroi, au lieu d'intéresser la sensibilité ; c'est un être vivant paré des traits de la mort ; c'est une vérité si machinalement rendue qu'on désire ne la point connaître.

De la Musique vague ou idéale.

La musique vague, mais très-chantante, se prête à tous les vœux de l'imagination ; c'est une femme charmante qui vous trompe toujours, et vous captive par sa grace.

Du mélange de la déclamation jointe à un chant pur.

La musique constituée par un chant pur tiré d'une déclamation spirituelle est, sans contredit, celle qui doit réunir tous les suffrages. Le philosophe, l'homme dur et l'homme sensible, doivent dire de concert : « C'est la vérité la plus aimable » qu'on me présente ; qu'on la chante ou qu'on » la parle, je dois y croire ».

Récapitulons encore. Si donc l'on nous fait entendre un chant trop mélodieux sur des paroles très-passionnées, et d'un mouvement véhément, disons : « C'est ici qu'il fallait déclamer seule- » ment ; c'est ici que l'orchestre devait dire et » prédire tout ce qui est analogue, et les suites » funestes du délire qu'exprime le personnage. » Un chant déclamatoire, un orchestre panto- » mime, voilà ce qu'il fallait ».

Si vous ne faites qu'un chant aride, lorsque les paroles sont remplies de sensibilité, quel que soit le travail de l'orchestre, vous avez encore manqué le but. Pourquoi suis-je tenté de dire au chanteur : « Te fais-tu remplacer par l'orchestre ? » Tu es enivré de sentiment, et tu n'en as pas » les accens. J'entends bien l'orchestre me dire » tout ce que tu ne dis pas, et tout ce que tu de- » vrais dire ou me laisser dire ; mais tu n'es donc » qu'un enfant qui a besoin d'un précepteur qui » explique ses sentimens ! tu ne sais donc pas » parler ta langue, puisqu'il te faut un interprète ! « J'entends bien ton orchestre ; il est plein de feu, » de mouvement et de science ; il m'avertit de » tout ce que je dois sentir ; mais dans le cas » présent, pourquoi fait-il ton rôle ? joue le tien

» et crois que je saisirai bien ce que tu me feras » bien sentir. La science de l'orchestre m'ennuie, » me reprochant mon ignorance, en m'avertis- » sant, en me prévenant sans cesse de quelle na- » ture doivent être mes sensations et mes ré- » flexions. Je consens que l'orchestre aide ainsi » l'homme qui n'a nul sentiment ; je consens que » la musique savante soit celle qui convient aux » ignorans ; mais moi qui suis sensible, on me » gêne, en me faisant dire par l'orchestre : *Ici* » *il faut pleurer, ici il faut gémir, ici il faut san-* » *gloter.* Songe d'ailleurs que l'homme est créé » de manière qu'il n'aime point à faire ce qu'on » exige de lui. Si on lui dit *pleure*, il ne pleurera » point ; si l'on cherche à lui cacher des larmes, » il pleurera. » Tout ce que nous venons d'expo- ser explique ce que l'on dit souvent aux théâtres lyriques : « Cette musique me serre l'ame ; elle » me donne le besoin de pleurer, et je ne puis ré- » pandre une larme, qui me soulagerait. »

Si la musique est gaie, vive, pétulante ou iro- nique, en général, un chant déclamé ne suffit pas encore, quel que soit l'orchestre : il faut que la déclamation se métamorphose en chant. Les senti- mens que cette musique est chargée de rendre ne sont pas assez impérieux ; ils sont trop na- turels pour qu'on puisse s'en dispenser.

Tous les genres de musique, tous les moyens par lesquels le compositeur parvient à son but, ayant été divisés et expliqués, l'amateur distin- gué doit savoir les apprécier. Mais il reste à dire au jeune artiste que pour lui ce n'est point assez de juger et d'analyser ; il faut qu'il ait des idées à lui pour être original ; il faut qu'un jugement

sain mette chaque idée à sa place, s'il veut mériter le titre d'homme de génie ; il faut enfin qu'il sache faire ce qu'il suffit à l'amateur de savoir distinguer. A quoi sert la connaissance des moyens, si elle ne mène au résultat ? Il m'a toujours paru que le plus difficile pour le musicien dramatique n'est pas de faire une bonne musique, mais de faire une musique bonne, et qui soit juste celle de son poème. Je disais un jour à un jeune homme qui, à mon gré, venait de faire un opéra rempli d'idées neuves et piquantes : « Vous vous êtes » trompé, vous n'avez pas fait la musique de ce » poème-là ; à présent il faudrait faire un poème » pour votre musique ; et il serait aisé, en re- » touchant celui sur lequel vous avez travaillé, » de parvenir à un parfait accord (1). »

Qu'une production musicale sans verve et sans originalité soit improuvée, quoique le mu-

---

(1) Sans être mon élève, d'Alayrac est le seul artiste qui, avant d'entrer dans la carrière, a fréquenté long-temps mon cabinet. Me voyant à l'ouvrage et, comme l'on dit, les mains dans la pâte, souvent il était étonné de me voir rejeter des idées, des inflexions qui lui paraissaient bonnes. Je lui en disais aussitôt la raison : « C'est une jeune fille qui parle, disais-je, et je lui donne les accens d'un homme. » Une autre fois je lui faisais remarquer que l'acteur ne croyait pas un mot de ce qu'il affirmait, et que sa déclamation, ce type du chant dramatique, ne devait pas être aussi affirmative..... Aussi d'Alayrac, né avec de l'esprit et de la grace, est un des musiciens qui a le mieux respecté les convenances.

Jeunes gens, ma porte vous est ouverte, si, comme lui, le feu des arts vous enflamme. Croyez que je souffre, lorsqu'en écoutant vos productions je me dis à moi-même : « Trois conversations auraient suffi pour convaincre ce » jeune homme qui vient d'employer mal à propos les » beaux moyens qu'il a reçus de la nature. »

sicien n'ait point commis de faute contre le sens des paroles, cela est juste ; mais tout homme instruit dans les arts, doit regretter une bonne production musicale qui a le défaut, bien essentiel, de ne pas se rapporter au sentiment exact des paroles. Oui, j'aime mieux une bonne production musicale, quoique extravagante vu le sens des paroles, qu'une composition irréprochable sans verve ni génie. L'on peut trouver des paroles pour la première ; la seconde n'est propre qu'à remplacer le nénufar.

N'oublions pas de dire encore, en finissant ce chapitre, qu'il est pour l'artiste musicien une manière indirecte d'imiter : elle consiste, non pas à rendre directement l'objet qu'il imite, mais à exprimer les sensations qui doivent nécessairement en résulter. Par exemple, au lieu de peindre un combat tumultueux, au lieu de faire entendre le bruit des armes, les cris des murans ; si ce combat doit incontinent se changer en victoire, l'artiste peut l'annoncer d'avance, en ne faisant entendre que des fanfares. De même si une mère retient son enfant sur le bord d'un précipice, le cri qu'elle fait peut être celui de la joie de l'avoir sauvé : l'artiste y trouve même un grand avantage, c'est celui du contraste frappant qui existe entre l'horreur et la joie.

DES PENSÉES OU DES IDÉES EN MUSIQUE.

De même que par instinct nous aimons toutes les belles productions de la nature, de même l'homme peut avoir le sentiment des beaux-arts et les aimer, sans connaître leurs principes. Un

jour que, entre artistes, nous discourions des arts et des idées qui rendent le mieux nos sensations en musique, un amateur nous interrompit, pour nous demander ce que ce pouvait être qu'une idée en musique. Comme il nous avait interrompus brusquement, chacun le regardait sans lui répondre ; il crut nous avoir embarrassés ; il se mit à rire en répétant plusieurs fois : « Une idée en musique, cela est singulier ! » Une idée musicale, lui dis-je, n'est autre chose que le ton, les inflexions des paroles qu'on emploie pour communiquer une idée en vers ou en prose. Si vous voulez convenir que les accens sont indifférens, de quelque manière qu'on les place, je conviendrai que la musique n'a aucun principe sûr. — Non, me dit-il, je n'en conviendrai point ; car je pense au contraire que l'accent impropre, une ponctuation vicieuse, peuvent gâter la prose la plus élégante, et défigurer les meilleurs vers. — De même, lui dis-je, les accens incohérens avec le sentiment des paroles, font la mauvaise musique. — Mais, ajouta-t-il, il y a de la musique sans paroles ; je l'aime quand elle est bonne et bien exécutée. Qu'est-ce que cette musique ? — C'est, lui dis-je, un discours de sons, le chant d'un discours dont on a retranché les paroles. N'avez-vous jamais vu une femme presque évanouie ? il ne lui reste de forces que pour faire entendre l'accent des paroles qu'elle ne peut plus prononcer. — Fort bien. — La comprenez-vous néanmoins ? — Oui, j'entends qu'elle se plaint, qu'elle dit à ses enfans, à son mari, à ses amis qui sont près d'elle : « Je me sens mieux, ne vous effrayez point. » — Eh bien ! dans cette circonstance et

dans mille autres de tout genre, c'est là le principe de la musique sans paroles.

Dans les endroits publics, soit paresse ou crainte de communiquer ouvertement leurs opinions, les Italiens parlent peu et beaucoup à la fois, c'est-à-dire qu'en articulant quelques mots isolés, précédés et suivis de quelques-unes des voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, le tout soutenu d'une pantomime expressive, ils font comprendre tout ce qu'ils pensent sans le secours de la parole. Après cela allez, par exemple, dire à un compositeur que tel homme dans les cafés dit beaucoup de mal de son opéra : — Que dit-il ? — *i*, *a*, *u*, *o*, de tel air, *e*, *i*, *a*, *u*, de tel autre ; c'est encore là le principe de la musique instrumentale. Les hommes du Nord connaissent peu cette dissimulation, mais elle est naturelle aux Italiens. Si donc un musicien n'entend pas ce que veut dire une sonate, c'est que la sonate ne sait ce qu'elle dit ; et si Fontenelle n'entendait pas une bonne sonate, c'est qu'il avait plus d'esprit que d'imagination et de sensibilité. Un bon morceau de musique instrumentale a toujours rapport à un sentiment, une passion, qui ont leurs accens, leurs mouvemens particuliers : celle-ci s'exprime en sons aigus ; celle-là avec des sons graves ; l'autre aime le médium et les sons filés... Disons encore qu'un son n'est pas une idée, mais qu'un ton en est une ; si je dis *mi* à l'instant je raisonne : *mi* est la *tierce* d'*ut*, le *re* le précède, le *fa* lui succède. On peut et l'on doit, pour être bon musicien, attacher une idée à chaque phrase musicale de différens caractères : par exemple, cette phrase n'est composée que de sons graves, soutenus et

filés, et sans aucun rhythme ou mouvement ; à l'instant et par analogie, je me représente les ténèbres et les horreurs qu'ils inspirent. Un son de *flutiau* se fait-il entendre à travers cette sombre harmonie ? c'est un pâtre qui s'éveille ; je cherche dans les cieux l'étoile du berger, et déjà les fantômes de la nuit fuient de mon imagination.

Cùm durant noctis tenebræ,
Cuncta videntur horrida ;
Ad nova profert gaudia,
Si cœlo surgat lux.

Je n'avais pas huit ans, quand je fus trouver le savant du quartier (1). Donnez-moi, lui dis-je, des paroles, je veux faire de la musique ; et il me donna ces quatre vers latins, après me les avoir traduits dans le dialecte liégeois.

Quant aux idées morales en musique, elles suivent l'accent oratoire, la déclamation des paroles ; et si le musicien inepte déclame tout sur le même ton, il fera toute sa vie le même morceau de musique : ce défaut est plus commun qu'on ne croit. Ce n'est pas tout que de déclamer, il faut déclamer juste, et j'aime mieux une musique vague, chantante, qui ne dit rien, ou qui dit tout ce qu'on veut, qu'une déclamation impropre. Disons donc qu'en musique comme en physique, une sensation n'est pas une idée ; mais que plusieurs sensations comparées forment une idée. Disons aussi que souvent les effets vagues de la musique instrumentale n'agissent que respectivement à l'organisation de l'individu qui les re-

(1) Le quartier d'Outre-Meuse, à Liège.

çoit ; c'est un nuage qui se promène dans les airs ; le guerrier y voit l'image d'un combat ; la jeune villageoise voit le troupeau qui conduit son amant.

J'ai toujours cru que la bonne musique produit des sensations sur tous les individus plus ou moins habitués à son langage. J'ai vu Voltaire s'irritant près de moi aux traits les plus doux de la mélodie ; j'y ai songé souvent depuis, et j'ai conclu qu'il recevait des sensations sans idées, parce qu'il n'avait pas assez de connaissance du langage musical et des sensations diverses qu'il produit. Un être plus simple que lui aurait dit : « Je jouis, que me faut-il davantage ? » ou il aurait joui sans nulle réflexion ; mais lui, Voltaire, s'irritait d'un plaisir dont il ne savait pas la cause. Cependant il fléchissait à la fin, et j'ai vu ses larmes couler. Oui, la musique contraire à notre être irrite d'abord ; mais si vous prêtez longtemps l'oreille à ses séductions, elle calme, attendrit, et finit par triompher du rebelle, ainsi qu'Orphée aux Enfers triomphait de la résistance de Cerbère, et fléchissait les divinités du Ténare. Si tel être n'aime pas la musique, c'est qu'il n'a pas encore entendu celle qui lui est propre, ou son cœur est pour jamais fermé aux plaisirs purs.

J'avoue cependant, puisque la parole et ses accens n'expliquent pas toujours suffisamment certaines idées, qu'elles sont encore bien moins expliquées par le seul accent des paroles ; mais la douce inquiétude que donne la bonne musique instrumentale, cette répétition vague des accens de nos sentimens, ce voyage aérien qui nous balance dans les airs sans fatiguer nos organes, ce

langage mystérieux qui nous captive sans nous persuader, qui parle à nos sens sans employer le raisonnement, et qui équivaut à la raison puisqu'il nous charme, sont pour l'homme naturel un plaisir bien pur. Jamais un méchant ne comprendra le langage des sons ; cette faculté est le résultat de la plus parfaite harmonie de nos organes et de la perfection de notre être. L'homme vertueux entend, pour ainsi dire, le chœur des anges, dont l'écho est dans son cœur.

APPLICATION.

Nous avons assez dit précédemment ce qui constitue le bon musicien ; cependant nous n'avons peut-être pas fait assez sentir que sans génie, sans originalité dans les idées, la composition la mieux faite selon les règles de l'art, n'est jamais qu'une copie plus ou moins estimable. En recherchant la filiation des pensées de l'homme froid, l'on voit toujours que le type en appartient à l'homme ardent (1). Les demi-talens vien-

(1) Rien n'égale le plaisir que donne un bon ouvrage dont les partisans et la réputation s'accroissent de jour en jour. Si c'est en musique un ouvrage très-réfléchi, où l'élan du génie n'ait que peu ou point de part, il ne procurera pas autant d'estime à son auteur qu'un ouvrage d'érudition en littérature, parce que la principale condition n'est pas remplie, parce que le principal but de la musique est de plaire par le charme et la fraîcheur des idées ; mais enfin cet ouvrage estimable peut servir de modèle aux jeunes gens ; on leur dira : « Avec des idées » neuves et piquantes, mettez, s'il est possible, autant de » régularité et de correction dans vos œuvres. » Si c'est une production de génie, où le charme magique de la mélodie soit assujetti aux règles de l'art et de la raison, cha-

nent après lui épiloguer, contourner, déplacer les même idées; et, en suivant cette filiation, l'on voit que A tient de B ce qu'il a emprunté à C, qui avait tout pris à D, qui est seul propriétaire, parce qu'il a saisi la nature. Disons encore que nos idées en musique viennent du choix des sons et de leurs mouvemens. Le mouvement seul, dans les sons, ne forme que des idées peu ou point émanées du sentiment ; on peut, en musique comme dans la poésie, produire de grands mouvemens poétiques, sans avoir les charmes de la poésie : ces mouvemens appartiennent à l'harmonie ; le charme sentimental est essentiellement dans la mélodie. Nous savons qu'en phy-

---

que jour sa réputation augmentera ; l'auteur ne fera pas un pas que les chants populaires ne l'instruisent de ses succès; il n'est pas une ame amoureuse qui ne se soit nourrie de ses accens, et qui, sans le connaître particulièrement, ne lui paie à chaque rencontre, par un regard affectueux, son tribut de reconnaissance. Mais l'homme qui n'a produit que des copies toujours au-dessous des originaux ; qui inonde la république des arts de ses trivialités ; qui s'empare des idées des autres pour les affaiblir ; qui, semblable au reptile venimeux, corrompt tout ce qu'il touche ; cet artiste, ou, pour mieux dire, ce décompositeur, ce mauvais metteur en œuvre n'obtient que des demi-jouissances, qui toujours sont empoisonnées par les éloges mérités qu'il entend faire des auteurs classiques, et par les vérités dures qui échappent quelquefois aux vrais artistes. Un musicien qui ne mérite pas d'être cité, et qui faisait répéter un grand opéra, me rencontre dans la salle après sa répétition : — Eh bien ! me dit-il, je crois que vous venez d'entendre une besogne qui va droit à la postérité. — Le poème, lui dis-je, est susceptible d'un beau spectacle ; mais si votre musique paraissait seule, elle ne durerait pas plus qu'une botte de foin ne reste dans le ventre d'un cheval. J'avoue que ma réponse était dure ; mais l'ennui que j'avais éprouvé, et la sotte vanité de cet homme, me l'arrachèrent.

sique, et même en morale, rien n'existe sans mouvement ; mais cet argument ne prouve pas qu'un mouvement immodéré produise le sentiment véritable : au contraire, un mouvement ou un frottement trop véhément est une convulsion, et le mouvement modéré donne les sensations agréables. La nature, sans doute, a ses convulsions ; mais heureusement elles sont rares et n'arrivent qu'à propos ; suivons l'exemple qu'elle nous donne, ne prodiguons pas les effets trop déchirans.

Lorsque dans un jeune talent nous découvrons de l'originalité, il faut l'encourager, lui frayer le chemin qui le mène au grand jour ; c'est une jeune plante bien précieuse qu'il faut cultiver avec soin. Ce jeune homme est encore bien éloigné de la science harmonique, et cependant il tient en lui le vrai réservoir d'où découleront nos plaisirs les plus purs. Je dis plus : le jeune artiste-musicien, né avec un génie original, peut être regardé comme un des bienfaiteurs de l'humanité.

Pourquoi les anciens philosophes ont-ils tant recommandé l'exercice des sons ? pourquoi ont-ils regardé la musique comme le principe de toute morale ? pourquoi ont-ils reproché publiquement à Thémistocle de ne point savoir la musique ? parce qu'ils savaient qu'en rendant l'homme sensible à l'harmonie des sons, c'était établir en lui le principe de l'ordre qui produit le bonheur général. Ils ont saisi la cause pour parvenir aux effets. Ils ont dit : « Si nous te prêchons la sa» gesse avant que ton ame y soit disposée, nous » perdrons notre temps ; mais si par l'harmonie » des sons nous établissons l'harmonie entre tes » sens, tu te rendras sans combattre. » Pour con-

clure comme ces philosophes, rendons les hommes plus ou moins musiciens, et ils seront disposés pour toutes les harmonies ; pour celle des couleurs qu'on voit dans un tableau, ou l'ordre qui règne dans un édifice d'architecture. Ils auront, étant musiciens, le sentiment de l'harmonie existant entre leurs organes et leurs sens ; ils pourront devenir médecins, poètes, peintres, architectes ou philosophes. C'est l'harmonie entre les hommes qui établit les bonnes mœurs ; c'est par amour pour elle qu'ils s'astreignent à des sacrifices vertueux. En cherchant sans cesse à établir l'ordre et l'équilibre ne nous-mêmes, ou, ce qui est la même chose, en perfectionnant nos organes pour les rendre sensibles à la douce harmonie des sons, la musique devient la source de tous les biens et l'ennemie de tous les maux : elle combat les vices des gouvernemens despotiques ; elle inspire à l'homme la mâle énergie qui lui fait rompre ses fers ; et si dans l'excès de son délire il pousse trop loin sa fureur vengeresse, c'est encore elle qui le calme et le ramène à l'ordre et au but qu'il allait outrepasser. Elle combat de même toutes les passions de l'orgueil et de l'égoïsme : enfin, être sensible à l'harmonie des sons, c'est aimer l'ordre qui règne dans le système général du Dieu créateur. Quand on me montre un vrai musicien, je me dis : « Celui-là est ami de la paix, cet homme est mon ami ». Lorsque le sage nous dit qu'il comprend le langage des oiseaux ; qu'il entend le concert des astres roulant sur nos têtes, c'est l'harmonie pure de son être qui opère ces prodiges ; soyons *un* avec la nature, tous ses trésors seront notre partage. Enfin, nous dirons

avec Shakespeare : « L'homme qui n'a dans son » ame aucune musique, et qui n'est pas ému de » l'harmonie de tendres accords, est capable de » trahisons, de stratagèmes et d'injustices : les » mouvemens de son ame sont lents et mornes » comme la nuit ; ne vous fiez point à un pareil » homme » ; (dans le *Marchand de Venise*, acte V, scène III).

DES MODES MUSICAUX COMPARÉS AUX MODES OU ACCENS DE LA PAROLE, OU A LA PONCTUATION DU DISCOURS.

Les règles du langage ou discours musical sont les mêmes que celles du discours ordinaire ; mais les mots sont étrangers à la musique ; c'est avec des sons qu'elle opère. L'on peut dire que la musique est en quelque sorte la pantomime de l'accent des paroles, comme la pantomime proprement dite est celle de l'action de ces mêmes paroles : aussi ces deux pantomimes marchent toujours ensemble. Si l'on chante au théâtre, les gestes accompagnent le chant ; si l'on gesticule dans la pantomime, la symphonie est indispensable. Ajoutons que la musique peut marcher seule, et que la pantomime ou la danse sans musique est presque ridicule : on n'en peut pas dire autant de la musique sans paroles.

Si le musicien fait une symphonie qui déplaise, c'est parce qu'il a manqué aux règles communes du discours ; il n'a pas assez établi le principal motif de son discours musical, ou, après l'avoir établi, il s'en est trop ou trop long-temps éloigné, ou les idées accessoires n'ont point assez

d'analogie avec le motif principal, ou enfin il n'a procédé qu'avec des idées trop communes : c'est, comme l'on voit, par les mêmes défauts qu'un discours parlé n'a point d'unité ni de charme.

Nous avons des littérateurs embrouillés dans leurs idées, d'autres dans leurs tours de phrase : les connaisseurs en musique trouvent le même vice dans certaines compositions. Nous avons des auteurs dont le style est précieux et trop recherché : la musique fourmille de ce genre d'abus. Nous avons des auteurs sévères très-corrects, qui ne racontent pesamment que ce que nous savons déjà : nous avons aussi une sorte de musique estimable, mais plus faite pour les yeux du musicien que pour les oreilles ; c'est ce qu'on appelle la musique bien faite, qui aisément nous ennuie, quand elle n'a ni verve, ni trait, ni originalité.

Nous avons aussi fort heureusement des écrits nerveux, enjoués, élégans, précis, corrects, qui font passer dans notre esprit, dans notre cœur, le sentiment vif et bien déterminé dont leurs auteurs étaient pénétrés : la bonne musique, jugée telle par les connaisseurs et par la multitude, a les mêmes avantages. Tour-à-tour elle nous console, nous fait frémir, nous égaie, en nous retraçant l'image fidèle des vertus et de toutes les passions humaines.

APPLICATION.

Les deux modes, l'un majeur, *ut*, *mi*, l'autre mineur, *mi*, *sol*, sont tous deux tirés du corps sonore *ut*, *mi*, *sol*, qui renferme ces deux tierces

différentes. Voilà sans doute la manière la plus simple, pour le musicien non algébriste, de montrer l'origine de la *tierce*, ou du mode mineur. En outre, nous dirons que la *quinte* ne constitue pas le mode, et que sans *quinte* le mode mineur est dans la nature ; mais par analogie du corps sonore, à la *tierce mi, sol*, on a ajouté la *quinte si.*

L'échelle diatonique *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, étant formée, on a dû être tenté de faire autant de modes qu'il y a de notes dans cette échelle, en les prenant toutes tour-à-tour pour toniques. Tous ces modes en effet auraient été différens, puisque les deux demi-tons contenus dans chaque échelle diatonique se seraient trouvés placés différemment ; mais, ne nous y trompons point, cette création de sept modes est impossible, parce qu'ils appartiennent tous aux deux gammes majeure et mineure dont nous venons de parler. La preuve de ce que nous disons est qu'il n'y aurait ni *dièses*, ni *bémols* dans aucun des sept modes prétendus. Chacune de ces gammes appartient donc à la gamme d'*ut*, et elles ne servent qu'à former la ponctuation du discours musical. L'homme qui a l'oreille exercée sent à merveille que la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut*, chantée sans s'arrêter, constitue le point final ; que celle de *re* n'est que de la virgule ; que celle de *mi* est plus forte que virgule ; que celle de *fa* est encore plus forte que virgule ; que celle de *sol* dominante d'*ut*, peut représenter le point final, deux points ou point et virgule, selon que cette gamme est amenée ou prononcée ; que celle de *la* est plus forte que virgule ; que

celle de *si* est de virgule, et qu'enfin celle d'*ut octave* est un point final.

Je dirai de plus que, selon que ces différentes gammes renferment des sons du corps sonore *ut, mi, sol*, plus elles approchent du point final. La gamme de *sol*, la gamme de *mi*, la gamme de *la*, sont les plus relatives à la gamme d'*ut*, et forment le point et virgule, les deux points ou le point final, selon que ces gammes sont amenées ou prononcées. Les gammes de *re* et de *si* n'indiquent que le repos de virgule, parce qu'aucune de leurs bonnes notes *re, fa, la, re* ; *si, re, fa, si*, n'appartiennent au corps sonore de la gamme d'*ut* ; le même raisonnement aura lieu à l'égard du mode mineur *mi, sol, si*, ou *la, ut, mi*. C'est donc, pour ainsi dire, vouloir faire un discours avec des virgules plus ou moins fortes, que de prétendre créer des modes avec chaque note de la gamme d'*ut*. Arrêtons-nous toujours un instant avec l'erreur, et que le sentiment soit notre guide, surtout dans les arts d'agrément. Il est évident que le compositeur dramatique doit avoir une idée précise de la ponctuation du discours musical, et de celle du langage ordinaire, sans quoi les deux idiomes sont en contradiction. Je conviens cependant qu'il y a de l'arbitraire dans la règle que nous venons de présenter ; mais il n'y en a pas plus que dans les inflexions de l'homme qui lit ou déclame bien. Par exemple, si un enfant, un ignorant, disent ce qu'ils ne comprennent pas, ils ponctueront souvent à contre-sens. Dans ce cas, l'art imitatif peut violer la règle pour être fidèle à la nature. Chaque homme, selon son caractère, ses connaissances plus ou moins pro-

fondes, donne plus ou moins d'à-plomb et de justesse à sa déclamation ; toutes ces nuances sont alors indiquées dans la ponctuation, et c'est à l'artiste à les saisir.

Les anciens ont prétendu qu'il y avait autant de modes musicaux, qu'il y a de demi-tons dans l'échelle chromatique ; ainsi douze modes majeurs, douze modes mineurs, font vingt-quatre modes. Mais nous, nous ne connaissons que deux modes, le majeur et le mineur ; ce qui ne nous empêche pas de penser que chaque gamme a un caractère particulier.

Il y a en musique trois moyens remarquables de procéder, mélodie à part : rester fixe, monter ou descendre ; je veux dire, ne point moduler, monter vers les *dièses*, ou descendre vers les *bémols*. En parlant, l'être froid ou sans expérience module peu ou point ; l'homme passionné module, soit en montant ou en descendant ; et voici, dans ces diverses circonstances, ce que les bons musiciens ont observé généralement : si l'homme qui parle, après avoir établi sa proposition, y ajoute preuve sur preuve, il passe d'une gamme à une autre, toujours haussant vers les *dièses* ; s'ils vient à résipiscence, s'il établit des distinctions, s'il entre dans les si, les mais, c'est autant de *dièses* qu'il efface pour retourner vers le ton dont il était parti ; s'il reste dans ses idées exaltées sans en rien rabattre, et qu'il ne revienne pas sur lui-même, je ne vois pas pourquoi le musicien déclamateur se ferait un devoir de rentrer dans sa première gamme. L'on m'a quelquefois demandé pourquoi je me permettais, dans certaines finales de mes opéras, de ne pas

finir dans le ton où elles avaient commencé ; c'est parce qu'elles commencent dans le calme des passions, et que les acteurs finissent souvent dans l'agitation, que je ne me crois pas obligé de finir dans le ton d'abord établi.

Si un interlocuteur entêté commence à parler avec fermeté ; si, en lui disant de bonnes raisons, un autre interlocuteur le fait revenir de son erreur, l'entêté, cessant de l'être alors, descendra vers les *bémols*, signe de résignation ; et s'il remonte ensuite à sa première gamme, ce sera pour dire ou être censé dire : « J'avais tort lorsque je parlais sur ce ton ».

J'ai, partout dans cet ouvrage, rapproché, comparé la mélodie à l'accent de la déclamation parlée. Il est à propos, dans ce chapitre, de n'avoir en vue que les modulations de la basse, et de voir quels sont leurs rapports avec l'accent et la ponctuation du discours déclamé : c'est un autre point de vue que nous devons parcourir, quoiqu'il mène au même résultat ; car, qu'est-ce que moduler ? c'est parcourir plusieurs gammes. Qu'est-ce que chanter ? c'est parcourir une seule ou plusieurs gammes, en ne faisant entendre que les sons les plus expressifs contenus dans l'harmonie, et faisant abstraction des autres sons, si on ne les rejette dans un accompagnement : il faut donc donner un sens à peu près déterminé aux modulations musicales et aux marches de basse. Le musicien qui ne sent pas la différence qui existe entre telle ou telle modulation, et qui de suite ne les rapproche pas, par analogie, à tel tour de phrase ou tel accent du discours déclamé, n'est pas né compositeur ; il l'est devenu peut-être

par un travail obstiné, mais je doute qu'il puisse obtenir des succès réels dans l'art dramatique.

Pour parvenir au rapprochement des modulations musicales avec celles des paroles, prendrons-nous une succession de modulations, à laquelle nous supposerons des paroles ? ou prendrons-nous des paroles connues, en observant les accens divers, les modulations, les changemens de ton qu'elles parcourent ? Je crois la seconde épreuve plus sûre que la première, et l'on sent pourquoi. Une basse modulée sans chant ne représente guère que les signes de la ponctuation du discours; mais en prenant des paroles connues, nous aurons le double avantage de venir sensiblement au but, et de faire connaître un objet encore abstrait, jusqu'après sa démonstration, par une chose évidente.

J'ouvre à l'aventure un des volumes des Œuvres de Racine, qui sont toujours sur mon bureau. C'est Hermione qui parle, et je sens peu de modulations dans ce passage, autres que celles des tons relatifs.

ORESTE.

Quoi ! ne m'avez-vous pas
Vous-même ici tantôt ordonné son trépas ?

HERMIONE.

Ah ! fallait-il en croire une amante insensée ?
Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?
Et ne voyais-tu pas, dans mes emportemens,
Que mon cœur démentait ma bouche à tous momens ?
Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire ?
Toi-même, avant le coup, me venir consulter ?
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
Que ne me laissais-tu le soin de ma vengeance !

Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?
Voilà de ton amour le détestable fruit :
Tu m'apportais, cruel, le malheur qui te suit.
C'est toi dont l'ambassade, à tous les deux fatale,
L'a fait pour son malheur pencher vers ma rivale.
Nous le verrions encor nous partager ses soins ;
Il m'aimerait peut-être, il le feindrait du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire ;
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille. Et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre tel que toi.

L'excès du malheur rend le calme à Hermione, comme la fin de l'agonie le donne aux mourans. Pyrrhus est mort, elle n'a plus d'espoir. Quelle différence ! et combien il y a de différens tons dans ce que dit Oreste, lorsqu'il apprend la mort d'Hermione ; son désespoir a toute sa vie ; il y a presque une modulation à chaque hémistiche.

Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.
Mais quelle épaisse nuit tout-à-coup m'environne ?
De quel côté sortir ? d'où vient que je frissonne ?
Quelle horreur me saisit ? grace au ciel j'entrevoi....
Dieux, quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Après l'avant-dernier de ces vers, il n'est pas de modulation trop dure pour passer au dernier.

Pourquoi Racine, qui pressentait si bien le cœur humain, n'a-t-il pas mis autant de désordre dans la tirade d'Hermione que dans celle d'Oreste ? parce que la fureur extrême est déplacée dans une femme ; elle lui ôte toutes les graces de son sexe ; parce qu'elle n'a pas assez de force pour soutenir un état violent. Oreste est homme ; ses fureurs sont une vengeance des dieux; enfin il ne l'a pas fait pour une raison plus matérielle ! deux fureurs de suite, également désordonnées, eussent jeté de la monotonie dans cette partie du drame.

DU RHYTHME.

On nous dit que Pythagore sut le premier assujettir les sons à un mouvement déterminé, et que des forgerons qui ne songeaient guère à la musique, lui en donnèrent l'idée : idée sublime ! qui créa tout-à-coup la musique des peuples policés, et laissa la psalmodie aux ermites. « Donnez-moi du mouvement, disait un philo» sophe, et je ferai un nouvel univers. » C'est par le mouvement que Pythagore a aussi créé une nouvelle musique. Dès qu'on a senti l'empire du rhythme, on ne peut plus s'en passer, ni retourner en arrière. L'homme heureux ou malheureux aime à mesurer ses chants. S'il est infortuné, il est soutenu par l'espérance, chaque mesure lui annonce la cessation de ses misères ; s'il est heureux, le mouvement musical, chaque temps que renferment les mesures, lui en font compter délicieusement la durée.

Si Pythagore n'eût pas trouvé le rhythme musical, c'était un chef de guerriers qui devait en être l'inventeur : les hommes les plus sauvages sont à moitié civilisés lorsqu'ils consentent à marcher en mesure au bruit des instrumens militaires.

La sonnerie des cloches est encore une invention qui a contribué, plus qu'on ne pense, à civiliser les hommes.

Outre les offices divins, la cloche n'annonce que des époques heureuses ou malheureuses, qui toutes font impression sur nos sens, émeuvent le cœur et les esprits. L'homme qui a fait un long voyage ne peut se refuser à l'attendrissement, lorsqu'en arrivant dans son lieu natal, il entend

la cloche de sa paroisse. C'est par les sens qu'on dompte les hommes ; et les prêtres n'ont rien négligé pour y réussir. Je verrais avec regret, je l'avoue, supprimer totalement l'usage des cloches ; partout où en entend le son d'une cloche, surtout dans les lieux écartés, on peut se dire : « Ici les hommes se sont soumis à l'ordre et au » devoir ; » et le voyageur honnête se livre à plus de sécurité. Quel service n'a pas rendu à l'homme errant de nuit dans un bois, le son d'une cloche, vers lequel il dirige sa marche ? Partout où les hommes peuvent s'égarer au péril de leur vie, je voudrais que dans le village le plus voisin, le gouvernement ordonnât de sonner quelques coups de cloche pendant la nuit (1).

Il ne peut y avoir de contestation sur la signification du mot rhythme : ceux qui voudraient la borner au seul mouvement musical auraient tort ;

---

(1) L'humanité est saisie de reconnaissance, quand elle sait qu'il est des hommes bienfaisans qui se plaisent à secourir leurs semblables. Un homme logé sur la cime des Alpes, nourrit exprès de gros chiens qui toutes les nuits descendent seuls dans les précipices qui environnent ces montagnes, pour aller à la recherche des voyageurs ou des chasseurs égarés. Quand ils sentent un homme ou entendent sa voix, ils lui répondent par des aboiemens caressans ; arrivés près de lui, ils le conduisent, par le pan de l'habit et par des chemins praticables, chez leur maître hospitalier. Les rivages de la mer où les vaisseaux sont exposés à de fréquens naufrages, ont aussi, en France, des hommes humains qui ont appris à leurs chiens à s'élancer dans les flots, en tenant dans leurs dents le bout d'une corde dont le maître du chien tient l'autre bout sur le rivage. Ces animaux, amis de l'homme, bravent ainsi les flots en furie, lorsqu'aucune navigation n'est praticable, et vont présenter aux malheureux naufragés l'espérance et la vie.

le rhythme s'applique aux vers, à la danse, à la pantomime, aux proportions d'une statue... J'entendis dire un jour d'une femme. « Elle a un » rhythme singulier dans les yeux ! » je fus peu surpris de cette expression. La musique des anciens était rhythmique plus que la nôtre, et devait l'être, puisque les syllabes longues ou brèves étaient déterminées au point que le public d'Athènes aurait éclaté en murmures, si on avait violé sa prosodie. Que j'aimerais à voir la langue française assujettie à cette rigueur de prosodie ! Quel contentement pour un musicien auquel les phrases de chant ne manquent pas, de confondre sa musique dans le rhythme du vers, et de rendre par eux ses chants immortels ! Au moins, puisque nos vers ont le défaut, quoique rimés, de ne point comporter jusqu'à ce jour un rhythme décidé, une césure fixe, ayons, nous musiciens, la scrupuleuse attention de ne jamais faire rencontrer nos bonnes notes avec les mauvaises syllabes. Je l'ai recommandé cent fois dans cet ouvrage, et je ne puis trop répéter combien ce précepte est de rigueur. Si, par exemple, je veux mettre en musique ces vers du fils de *Guillaume Tell*, je dis d'abord les paroles, en appuyant sur les bonnes syllabes :

Ne PLEURE PAS, ma MÈre,
Je suis FIER de mon SORT.

De cette manière, la musique a un rhythme certain ; c'est avoir déjà la structure de sa phrase musicale, et ce rhythme donné par les bonnes syllabes conduit à la mélodie convenable.

Le poète qui fera tout un opéra en vers rhyth-

miques pour la partie qui comporte la musique mesurée seulement, fera faire un grand pas à la musique. Je ne voudrais pas cependant que chaque morceau de poésie destiné à la musique, surtout s'ils sont longs, fût sur le même rhythme ; je craindrais, je l'avoue, que la régularité du rhythme des vers n'engendrât la monotonie ; mais, après avoir fait une phrase ou une partie de la phrase sur un rhythme, j'en changerais selon le sens des paroles ; et si les vers sont sans hémistiches, la césure serait toujours à la même place. Jugez combien nous sommes gênés, nous musiciens ! les vers français ne comportent pas de rhythme absolu ; les longues et les brèves viennent à l'aventure des mots. Le premier vers a un rhythme, celui qui le suit en a un tout à rebours du premier. Les repos des hémistiches, à moins que ce ne soient des vers de dix ou de douze syllabes, sont tous différens ; ou, pour parler plus en règle, excepté ces deux sortes de vers, tous les autres n'ont point d'hémistiches, et n'ont qu'une césure banale. Il faut cependant, et j'en ai senti la nécessité, que le poète s'astreigne à faire son repos de milieu partout le même que celui de son premier vers ; ou, s'il ne peut faire de repos, au moins faut-il qu'une bonne syllabe, se trouvant toujours placée de même, et sur laquelle le musicien puisse appuyer, remplace le repos (1). Lorsque je fis l'air suivant de *Sylvain*, je remarquai que le repos, la bonne syllabe, ou le point

(1) Nous avons un excellent ouvrage sur la nécessité des césures relatives, par Framery.

d'appui, ou la césure, étaient constamment en troisième : un seul vers exigeait que j'allasse jusqu'à la quatrième syllabe ; je ne l'ai point fait, ou n'ai pu le faire, et l'incorrection est restée.

Césure à la 3e syl. Ne crois PAS qu'un bon ménage
à la 4e. Soit comme un JOUR sans nuage ;
à la 3e. Le meiLLEUR, même au village,
à la 3e. A ses PEInes, ses soucis.

APPLICATION.

Je me suis assez étendu sur l'empire du rhythme. Sans mélodie, il est déjà très-impérieux ; lorsqu'il y est joint, il peut tout. L'harmonie et la mélodie sans mouvement peuvent se comparer à la matière brute qui attend l'impulsion divine pour remplir ses destinations : c'est le chaos qui, pour se débrouiller, attend l'ordre de l'éternel géomètre.

Un musicien me disait un jour : — Je suis sûr qu'on adoptera la méthode de composer la musique par l'inspiration du chant ; méthode que vous avez si fort à cœur ; et que, une fois sur mille seulement, on considérera les modulations extraordinaires, les marches de basse, quand elles seront indispensables pour être vraies ; mais, ajouta-t-il, le maître ne pourrait-il pas, en suivant votre méthode, donner à son élève une série, une suite de sons choisis, et sans détermination de mouvement, avec laquelle l'élève serait obligé de faire un air jusqu'à ce qu'il fût beau ? — Cet exercice, lui dis-je, ne servirait qu'à montrer à l'élève l'empire du rhythme ou du mouvement ; mais, d'un autre côté, nous lui rendrions les

entraves dont nous l'avons débarrassé, en lui disant : « Faites du chant, sans songer à la basse ». Je ne désapprouve pas ce que vous voulez ; mais je désire qu'il ne s'en occupe qu'après avoir fait long-temps la mélodie qui lui est naturelle, et sans entraves. Gluck n'a probablement pas eu plus de peine à faire la seconde partie du menuet d'*Armide*, qu'il n'en eut pour composer la première : eh bien! je suppose que la première partie de son menuet fût faite, et qu'on lui eût donné la série des sons pour faire la seconde telle qu'elle existe, croyez-vous que de sa vie il l'eût faite ?

Les sons qui composent cette seconde partie du plus beau menuet de Gluck ne sont qu'une échelle diatonique, à peu de chose près. Oui, des sons, des rhythmes bien choisis, ce sont là toutes les données avec lesquelles le musicien opère ses prodiges.

DU TON QU'IL FAUT PRENDRE.

Le langage non épuré de l'homme naturel, le cri d'instinct des animaux, sont précisément ce qu'ils doivent être ; on n'oserait accuser la nature d'être d'elle-même une interprète infidèle. Dans plusieurs choses, l'homme croit avoir perfectionné la nature : il serait peut-être plus juste de croire qu'en forçant, en multipliant, en exagérant ses produits, il s'est fait une nature factice. S'il laissait les choses telles qu'elles sont, l'homme n'aurait rien à faire ; il pourrait, en ne changeant rien aux productions naturelles, s'en servir telles qu'elles sont ; mais à son tour il veut créer ; il veut des expressions pour tout dire, même ce

qu'il n'entend pas. Non content de sa prose naturelle, il mesure et cadence une suite de mots choisis ; il invente des instrumens pour suppléer à ses sens trop limités ; il combine et ajoute des sons à ceux de la nature ; et de mille combinaisons différentes, il se forme un langage mélodieusement mystérieux ; il parle avec des gestes ; il met dix lieues de pays sur une toile de dix pieds... La langue-mère aurait suffi à l'homme naturel ; les productions de la terre, les fruits sans culture l'auraient nourri et désaltéré ; mais les sociétés nombreuses une fois établies, l'homme une fois livré à son instinct industrieux et à l'envie de surpasser les autres hommes, tout devint factice et conventionnel ; tout fut convention dans la société. Aujourd'hui, être naturel, c'est faire justement ce qui convient à la nature de la chose, telle que tous l'ont adoptée ; c'est prendre, en faisant une chose, la posture convenue, plus que celle convenable ; ou, si c'est un récit que l'on fait, c'est prendre le ton propre à la chose. « La pa-» role, a dit Montaigne, est moitié à celui qui » parle, moitié à celui qui écoute. Quelqu'un, » dans certaine école grecque, parlait haut ; le » maître des cérémonies lui manda qu'il parlât » plus bas : qu'il m'envoie, dit-il, le ton auquel il » veut que je parle. L'autre lui répliqua, qu'il » prît son ton des oreilles de celui à qui il parlait. »

Que de choses nous a dites ce Montaigne ! il est, à lui seul, l'abrégé précieux de tout ce qu'ont écrit les anciens. Mais pour le connaître, il faut le lire de près.

Avant de finir cet écrit, j'ai relu ses Essais, et

j'ai tiré de cette mine intarissable plusieurs chapitres propres aux arts. Revenons à notre sujet. Il faudrait citer mille exemples, pour indiquer le ton qu'on doit prendre pour être juste dans les convenances. Un père prend un ton différent, soit qu'il parle à son fils, à sa fille ou à son épouse ; et l'âge de ses enfans, leurs vertus, leurs vices, leurs infirmités, lui font encore varier son ton. L'enfant de cinq, de dix, de quinze, l'homme de trente ou de quanrante ans, ne prennent pas le même ton avec leur père. La voix qui s'adresse à une mère n'est pas celle dont un enfant se sert avec son père. L'homme n'a plus les mêmes inflexions en parlant avec son ami ou son ennemi, celui qu'il considère ou qu'il méprise. Il ne doit point parler de même à l'ignorant ou à l'homme instruit. C'est folie de croire que l'on puisse prendre le ton impératif, pour demander des secours à son semblable, que l'humanité seule oblige d'accorder. Les personnages les plus illustres de l'antiquité ont pris le ton suppliant lorsqu'il était convenable. Demander et commander tout à la fois, est une monstruosité dans le genre de l'expédient qu'avait imaginé le voleur de grands chemins qui, après avoir posé son chapeau sur la chaussée, se cachait dans un buisson, muni d'une carabine qu'il présentait aux passans, en leur disant, d'un ton dolent : « Faites-moi la » charité, pour l'amour de Dieu. »

Dans quelque gouvernement que ce soit, il y a différens tons pour parler dans un comité ou dans une assemblée nombreuse. Le ton familier ne convient pas à celui qui parle au magistrat, à

l'homme de la loi, etc. N'est-ce pas surtout à l'artiste musicien ou déclamateur qu'il convient de faire sentir ces différences ? ne perfectionne-t-il pas à chaque instant la société, en apprenant aux hommes à être justes dans ce qu'ils disent ? Oui, de même que l'on reconnaît le vice à ses accens, la vertu a le ton qui lui est propre ; et entre ces deux extrêmes, il est des millions de nuances. Je sais que Jean-Jacques, qui a si bien le ton de chaque chose, nous dirait ici, que les arts nous donnent le ton des vertus, sans nous donner les vertus elles-mêmes : mais ne peut-on pas répondre que toujours l'homme fut imitateur ; que, l'occupant sans cesse du langage de la vertu, de la perfection de toute chose ; le faisant *virtuoso*, comme disent les Italiens, c'est le maîtriser, le forcer d'entrer dans une majorité d'opinions dont il ne peut se défendre. Combien d'hommes ont pris le ton de la chose avant de la posséder entièrement, et ont été obligés par là de se donner ce qu'ils n'avaient qu'imparfaitement ? De son aveu, Rousseau n'a-t-il pas composé, dirigé dans un concert, et avec le bâton de mesure, un menuet qu'il croyait avoir fait, et qui était d'un autre (1) ? Le mensonge, l'hypocrisie remplaceront la réalité.

---

(1) C'est peut-être à ce mensonge que nous devons le *Devin du village ;* Jean-Jacques n'a point voulu mentir long-temps en s'appropriant la musique des autres, car le *Devin* est bien de lui. J'ai fréquenté exprès l'homme de Lyon que les littérateurs envieux de Jean-Jacques nommaient le principal auteur de cette production légère ; je n'ai rien trouvé dans le moral de cet homme qui annonçât qu'il eût pu en avoir fait une phrase de chant.

On abusera ! oui, on abuse de tout ; mais de bonne foi et sans exagération comme sans humeur, supposons deux îles de même température et du même sol, qu'on peuplerait, l'une d'hommes instruits, l'autre d'ignorans ; au bout de dix ans, ou je me trompe fort, on trouverait dans la première l'ordre et le bonheur, et dans l'autre, quelques restes d'hommes couchés sur des ossemens humains. — Peut-être que mille ans après ce serait le contraire, direz-vous. — Eh bien, oui ; mais pourquoi, homme d'un jour, veux-tu porter si loin ta vue ? quel rapport y a-t-il entre mille ans et le temps de ton existence ? hier, demain, voilà ta manie : sois heureux aujourd'hui, le présent seul t'appartient.

Le ton de convenance est si nécessaire à la nature de chaque chose reçue, que jamais homme n'a pu le braver sans être pris pour un étranger, un imbécile, ou un monstre. Le ton respectueux que l'on doit aux magistrats et aux auteurs de ses jours est inviolable, même dans la classe d'hommes la plus ignorante. L'autorité des pères sur leurs enfans ne peut être trop étendue. Je pense que le gouvernement le plus sage sera celui qui limitera le moins le pouvoir paternel ; il serait sans bornes, ce me semble, qu'il ne serait point dangereux. Qu'avons-nous de plus cher au monde que l'être qui, au sein de la volupté même, a reçu de nous la vie ? Le voir à chaque instant, c'est jouir de notre existence par la sienne ; c'est nous donner une jouissance actuelle par des souvenirs délicieux. Tous les pères disent volontiers avec Callias parlant à son fils :

Ce qui peine ton cœur, peine encor plus le mien ;
Ce qui te blesse me déchire,
Et mon bonheur est dans le tien.

L'homme le plus corrompu doit redouter la colère paternelle ; je ne dis pas la malédiction, ce mot doit être inconnu pour un père : il ne peut maudire son enfant sans se dévouer au plus sûr repentir. L'homme le plus dur doit mouiller ses paupières au récit villageois d'un trait d'autorité paternelle qui m'a toujours paru digne de la scène, s'il y était mis dans un bon cadre dramatique ; c'est pourquoi je le rapporte, quoiqu'il soit imprimé.

Un voyageur s'arrête, étonné de voir pleurer à chaudes larmes un homme de soixante-dix à quatre-vingts ans. — Qu'avez-vous, lui dit-il ? quel chagrin peut troubler le calme de votre vieillesse ? qui peut manquer aux égards, au respect qu'on vous doit ? — Hélas ! répond-il, quelqu'un qui a sur moi toute autorité ; quelqu'un qui ne peut être injuste envers moi ; mon père m'a frappé, et j'avais mérité sa colère. — Où est-il votre père ? Dans cette cabane d'où je sors. — Permettez que je vous réconcilie, que j'aille lui parler de votre part. — Allez, j'attendrai sur le seuil de sa porte... — Respectable vieillard, dit-il au père, je viens vous dire que votre fils. . . — Le malheureux ! s'écrie un vieillard dont les cheveux étaient blanchis par plus de cent hivers, il m'a manqué de respect. — N'écoutez que votre cœur paternel ; son repentir doit vous fléchir ; seriez-vous moins sensible à ses pleurs que je viens de voir couler, qu'un étranger, un passager

qui veut se rappeler votre asile par le souvenir d'une bonne action ? Permettez donc à votre fils de venir vous embrasser ; il attend vos ordres à la porte de votre cabane. — Oui, sans doute, qu'il vienne, reprend le vieillard-père ; et à l'instant son fils vient à pas lents, et à l'aide d'un bâton, se prosterner aux genoux de son père, qui lui tend les bras et le serre, en disant : « Oublions tout, mon fils, aime-moi comme je » t'aime, afin que tes enfans te respectent comme » j'ai respecté mon père. »

APPLICATION.

Les bonnes gens disent, avec raison, que le ton fait la musique. Je n'ai pas besoin de répéter ici ce que j'ai dit dans le texte de ce chapitre. De même, en musique déclamée comme en simple récit, il est bien sûr que toutes les différences entre les tons doivent être observées par le compositeur. Plus que tout autre artiste il doit les connaître, les saisir, car il est identiquement l'homme de tous les tons (1). Le ton de nature

(1) Il est nécessaire qu'une société de comédiens répète ensemble, et à voix haute, pour qu'un ton général soit le résultat de tous les tons particuliers ; c'est ce parfait accord qui fait la célébrité du Théâtre français. Pourquoi irais-je entendre un drame que je lis mieux que les acteurs ? Ce n'est pas en répétant les pièces comme les capucins nasillaient les matines, qu'une société de comédiens peut espérer des succès à la première représentation d'un ouvrage ; c'est tout au plus à la longue qu'il peut avoir son ensemble, et réussir alors ; mais avant cette époque le public a eu le temps de porter un jugement défavorable

est si indispensable pour le musicien, qu'il ne peut le braver sans, tôt ou tard, être en butte au ridicule qui le couvrira lui et son œuvre. Il aura beau employer tout le luxe de l'harmonie et de la mélodie ; le chanteur aura beau se montrer le brodeur le plus fini, quelques jours d'erreur sont bientôt écoulés ; le compositeur exagéré ou pauvre, et le fredonneur en musique coulent avec eux ; la partie saine du public instruit ramène tout le reste, et l'ouvrage contre nature, les sots exécutants et les sots admirateurs sont conspués. Attendons-nous, après qu'on aura bien déchiré le timpan de nos oreilles par un musique exagérée ; attendons-nous, dis-je, à voir passer la mode vers l'autre extrémité ; mais avant d'en venir à la simplicité, il nous faut, selon les apparences, parcourir un autre genre d'excès. Des roulades, des traits grotesques, des passages à l'infini, des contre-sens à chaque mot dans le sens, dans la prosodie du langage, seront et sont déjà applaudis sur nos théâtres ; mais cette contagion passera, quand l'esprit d'ordre aura repoussé sur tous les points la fermentation insé-

---

sur la pièce, et de l'abandonner. Que d'efforts il faut alors pour le ramener !

Il est encore un ensemble, une union morale sans laquelle ces sociétés d'artistes ne peuvent réussir. Il faut que chaque acteur travaille autant pour la chose que pour lui-même ; s'il quitte son rôle, parce qu'il est mauvais, parce qu'il n'est que médiocre ou parce qu'il est bon, il n'y a pas d'espoir pour le succès de la chose commune. Oui, l'on quitte un rôle parce qu'il est bon; l'on tient alors dans sa main le sort des auteurs et de tous ses camarades : c'est un trop beau moment pour ne pas se faire prier.

parable d'une grande révolution. Il est juste que l'oiseau sorti de sa cage batte des ailes quelques instants. — Comment, diront ceux qui ne connaissent ni le cœur humain, ni l'histoire ; comment un des arts les plus frivoles, la musique, oserait-elle prétendre à une stabilité qu'on ne voit nulle part ? — Non : au contraire, je permets tout en musique ; je veux que tour-à-tour tout ce qui la constitue dans ses parties d'agrément, vieillisse et rajeunisse, disparaisse et reparaisse plusieurs fois dans un siècle ; je veux qu'on fasse des traits difficiles, qu'on emploie une harmonie nombreuse ; qu'après avoir poussé le luxe à son dernier période, on revienne au simple. Je permets tout enfin, puisque la musique est un art d'agrément ; mais que le luxe ou la simplicité suivent la mode, sans s'écarter des bases que donne la nature. Quelle est cette nature ? je l'ai dit mille fois : c'est le ton qu'il faut prendre, celui de la déclamation des gens sensés ; c'est le ton, la déclamation des sots, quand on veut retracer leurs ridicules, et les en corriger : mais si on emploie le ton d'un sot quand le drame, la situation, les paroles sont sages, voilà ce que j'appelle ineptie. — Enfin, et c'est ici, je pense, le dernier retranchement dans lequel on puisse entrer sur cette matière ; enfin, si en général les hommes de tout un pays convenaient d'une manière d'être, d'une manière de s'exprimer tout opposée à la nature, faudrait-il les suivre ? — Oui, jusqu'à un certain point : car dans les arts surtout il faut un peu hurler avec les loups ; mais ce ne doit être que pour se ménager l'espoir de détruire

l'erreur. Celui qui sent la vérité ne capitule jamais avec les vices ni les ridicules ; il cède en apparence, pour ne pas déchirer les liens de la société ; mais une opposition tacite lui conserve le droit de les attaquer, dès qu'il le pourra sans péril pour le bien général.

Le ton de la vérité frappe tous les hommes, quelquefois même ceux qui lui sont infidèles ; et on l'a dit souvent, « le vrai seul est aimable. » Les plus sublimes contre-vérités sont tôt ou tard mises au rang d'oubli. Qu'il est dangereux de passer les limites de chaque chose (1) ou de chaque genre, et de les confondre ! c'est toujours par une fausse appréciation des tons que ce mal s'engendre (2).

Un trait déplacé, fût-il délicieux par lui-même, est toujours un contre-sens. Oui, on est indigné si quelqu'un, sans nécessité, vient par quelque

---

(1) Tout le monde sait que Platon disait à ses contemporains : « Vous ne pouvez changer une note de votre mu» sique, sans vous exposer à des changemens dans les » mœurs. » J'ajouterai à ceci, que non-seulement la musique suit les mœurs, mais qu'elle les influence plus qu'on ne pense.

(2) Dans le temps que j'étudiais à Rome, un excellent air sérieux de Maïo,

Son in mar, non veggo sponde,

était à la mode ; mais les amateurs de la vérité faisaient la grimace chaque fois que revenait un bout de ritournelle gaie qui est dans cet air. Il y a à Rome un nombre d'amateurs, de vieux abbés qui, par leurs sages critiques, retiennent le jeune compositeur qui se laisse emporter hors des limites raisonnables de son art. Aussi lorsqu'un compositeur a réussi à Naples, à Venise, même à Bologne, on se dit : « Il faut le voir à Rome ! »

récit sinistre, troubler la gaieté d'un festin : on est frappé désagréablement en voyant un petit enfant folâtrer auprès du cercueil de sa mère ; on est de même frappé d'incohérence, si l'on voit le plus beau cheval d'Espagne caracoler dans un convoi lugubre, ou si l'on entend carillonner un air trivial sur de grosses cloches, etc., etc.

Il est des esprits de travers qui, aveuglés par l'amour-propre, nous assomment par des oppositions montrueuses. Tels que l'assassin d'un héros formidable, ils semblent dire : « Je veux produire » un grand effet ; je veux qu'on parle de moi ! » Il est des ignorans, et même beaucoup, qui prennent un ton affirmatif qui ne répond en rien à leur savoir. Quelquefois, en répétant une bonne phrase qu'ils ont saisie au vol dans quelque cercle, ils nous en imposent un instant ; mais ils n'ont jamais le talent de se taire à propos, et la phrase suivante les décèle. Cependant, comme l'art de mentir est peut-être le plus perfectionné de tous les arts, jugeons plus souvent les hommes par leurs œuvres que par leurs tons. Si nous ne le connaissons pas, avant de l'en croire, informons-nous des faits de cet homme qui annonce avec emphase un chef-d'œuvre en beautés, lequel n'en est souvent un qu'en bêtises.

En terminant ce texte, observons que tout est musique dans ce monde, car tout est harmonie mêlé de dissonances. Je ne sais à peu près qu'une chose, encore ne suis-je fort que d'un côté ; mais la musique, qui est mon arme favorite, me sert pour juger les hommes par leurs tons naturels ou faux, et rarement ils me trompent.

Je le répète, il est heureux et honorable pour l'humanité que l'homme ne puisse tromper quelque temps son semblable que par des marques extérieures, et par ses discours mixtionnés de politesse et de fausseté, et qu'il n'ait pas encore appris à se cacher dans ses intonations (1).

Ecoutez parler l'homme de la vérité : son début est franc ; chaque phrase de son discours a l'air de s'épanouir pour faire naître celle qui la suit. Est-il obligé de s'élever contre les vices et les crimes, il prépare ces dissonances morales, en revendiquant d'avance les droits de la nature qui ont été violés. De même qu'en musique, il sauve ces dissonances, en nous montrant l'impuissance de l'impie luttant contre la nature et la raison. C'est Mentor qui, dans les plus pressans dangers, promet à Télémaque le retour dans son île.

O harmonie ! trop souvent l'on te cherche où tu n'es pas. J'entre dans le palais des arts ; mille musiciens choisis y sont rassemblés, tous ne doivent produire qu'une harmonie ravissante. Dieu du génie, Apollon ! et toi, sage Minerve ! daignez les inspirer et leur dire : « O mes enfans ! » c'est sur les bases inaltérables de la nature » que repose le chant de l'hymne sainte que vous

---

(1) On juge encore très-bien les hommes par leur manière de rire, c'est-à-dire par leur rire, leur sourire, ou leur fou-rire. Certaines gens, pourrait-on dire, rient presque toujours *jaune*, c'est la fausseté qui les domine ; d'autres *vert*, c'est l'envie ; et d'autres *rouge*, c'est la bonhomie ; d'autres *couleur de rose*, c'est la candeur ; d'autres enfin savent rire de toutes les couleurs, et ces gens-là sont les plus dangereux.

» allez exécuter. Vous n'avez tous qu'un même » but, c'est de produire un effet unique. L'un » sans l'autre, vous n'êtes qu'un fragment du » corps sonore ; réunis, vous formerez le concert » des dieux. Gardez-vous de l'envie de briller » séparément, car vous vous nuirez à vous-mêmes » si vous nuisez à qui que ce soit : tout est dans » l'unité ; rien n'est sans elle, et vous la trouverez, » si chacun de vous fait pour tous ce que tous » doivent faire pour chacun. »

DES RITOURNELLES.

C'est, pour ainsi dire, le titre, l'avant-propos du discours qu'on va lire ; quelquefois les ritournelles représentent les notes que l'auteur jette au bas de la page pour développer son sujet, pour redire en d'autres termes ce qu'il a déjà dit, sans nuire à la rondeur du texte, et sans être ni pédant, ni diffus.

APPLICATION.

La ritournelle est, en Italie, un retour de phrase musicale, une annonce de ce que le chanteur va faire entendre, ou une répétition de ce qu'il a dit : c'est plutôt un repos qu'une continuité du discours. En France, où l'art dramatico-musical a pris naissance, la ritournelle doit avoir un caractère dramatique ; elle est exclue de la musique, chaque fois qu'elle n'est pas nécessaire à l'action du drame ; quand on se la permet sans nécessité, il est sous-entendu qu'il n'y a point d'action

pressée, que la musique est un concert, et non pas la peinture des sentimens de l'ame. La ritournelle est d'un grand secours pour annoncer l'action qui va suivre, et pour donner une continuité à celle qu'on craint qui n'échappe aux spectateurs. J'ai été le premier à supprimer le morceau de symphonie qu'on nomme entr'acte, pour en substituer un autre qui eût plus de rapport avec l'action antérieure ou ultérieure du drame. Entre le premier et le second acte des *Evénements imprévus*, je fais entendre l'air

Dans le siècle où nous sommes,

qui va suivre. Lisette, arrivant sur cette ritournelle, semble d'avance rendre compte aux spectateurs de ce qui l'occupe. Cette manière d'entr'acte a été suivie par les compositeurs qui aiment la vérité. On peut aussi continuer, dans une ritournelle, l'action qui a précédé ; c'est ce que j'avais essayé entre le premier et le second acte de l'*Amitié à l'épreuve* : l'orchestre continuait, en forme de symphonie concertante, le trio

Je pars, rien ne m'arrête,

et cette nouveauté fit de l'effet à Versailles. Mais l'esprit humain, l'esprit français surtout, qui est vif, aime mieux s'occuper de ce qui sera que de s'appesantir sur ce qui a été : c'est pourquoi je n'ai pas renouvelé cet essai, et j'aime mieux m'en tenir à l'autre manière.

A la fin d'un air, qui est d'autant plus effrayant que Chenard le chante noblement et sans effort, à la fin de l'air de *Raoul-barbe-bleue*, où il dit : « Perfide, tu l'as ouverte » (la porte), la ritour-

nelle devient tout-à-coup palpitante et douce ; elle annonce Isaure qui va paraître, se traînant à peine.

La scène du *Magnifique* est remplie de petites ritournelles parlantes ; c'est encore ici qu'elles sont d'un grand secours, puisque Clémentine ne peut répondre autrement à l'amant qu'elle aime. Lorsque l'acteur a plusieurs mouvemens de l'ame à exprimer avant de chanter son air, la ritournelle doit noter tous ces mouvemens. Une des ritournelles où ce que je dis est le mieux peint, est celle qui précède l'air de colère

Rien ne peut égaler ma rage,

que chante madame Dupuis, dans le *Secret.*

En terminant ce chapitre, qui ne m'a pas paru inutile à l'art, je demanderai à mes confrères quand nous prendrons le parti de substituer des indications françaises aux mots italiens, de même que les latins se servaient de dénominations grecques ? Il est temps que nous volions de nos propres ailes, et que nous ajoutions aux dénominations connues, toutes celles dont l'expression dramatique nous indiquera la nécessité. Si l'on pouvait substituer des signes aux mots, ce n'en serait que mieux. On a bien fait d'imaginer celui-ci pour renforcer le son, ou le contraire pour le diminuer. Cette marque, qu'on fait aussi longue et aussi courte qu'on veut, est d'un grand secours. *Crescendo, smorzando* disent, il est vrai, la même chose que ces deux signes ; mais lorsqu'on ne veut qu'une note enflée ou diminuée, le signe est bien plus commode ; comme les mots *crescendo, zmorzando,*

ou l'équivalent en français, sont indispensables quand la phrase musicale est longue.

DES CONTRE-SENS.

Dans ce chapitre, ainsi que dans les quatre suivans, je ne ferai point précéder l'application d'un texte ; ce n'est que relativement aux arts que je parlerai de ces objets. On dira peut-être que souvent, dans le cours de cet écrit, les textes de différens chapitres ne semblaient guère plus propres à conduire à l'application aux arts. Souvent on a pu le croire ; mais souvent, je pense, le lecteur a dû réformer son jugement, en trouvant dans l'application des rapprochemens qu'il n'avait point prévus. Voilà du moins l'effet qu'a fait la lecture de cet ouvrage sur quelques littérateurs exercés.

Après le danseur Marcel, qui s'écriait : « Que » de choses dans un menuet ! » je ne veux point dire : « Que de choses dans la musique ! » on sait que cet art consiste à rendre juste l'intonation de toutes les paroles, selon l'idée qu'on y attache. Je veux dire que la même phrase répétée dix fois peut toujours avoir un sens différent, et que ces différences sont toutes dans la déclamation, ou, si l'on veut, dans la musique. L'empire de la musique est donc aussi vaste, aussi infini que celui des passions humaines. D'ailleurs, j'ai dit dans l'avant-propos de ce livre, qu'il avait deux buts, 1° l'instruction à peu près générale des jeunes artistes, qui ne peuvent être peintres des mœurs, sans une connaissance sentie des

choses naturelles, et sans avoir réfléchi sur les passions et les caractères qui en sont les résultats ; car ce n'est pas la musique qui manque aux musiciens de nos jours, ce sont les connaissances dont je parle ; 2° je me suis proposé d'appliquer aux arts les différens textes. Je me suis bien gardé de faire des applications serviles quand le texte n'e sy prêtait point. Ce ne sont pas des artistes pédans que j'ai voulu faire, mais des hommes éclairés qui ne cherchent point à en imposer, en attribuant à la musique une suprématie ridicule, et le droit de tout rendre, et qui, par ces prétentions excessives, la font sortir des bornes raisonnables que sa nature lui prescrit. Mais ne fût-ce que pour connaître où le musicien doit modérer ses prétentions, où il doit savoir se taire, il faut qu'il connaisse les choses dont il ne peut faire usage. Je l'ai dit ailleurs, l'art des sacrifices est ce qui constitue l'artiste habile ; et pour qu'il sache ce qu'il doit sacrifier, il a besoin de connaître les choses à éviter, autant que celles qui servent de base à ses productions. L'ignorance fut toujours la mère des prétentions rédicules ; le savoir seul fait les hommes modérés.

Dans les arts, comme dans tout, les meilleures choses deviennent des contre-sens, si elle ne sont mises à leur place. Pour le maître qui enseigne, le difficile n'est pas de dire à l'élève « Ceci est bon, » parce qu'il est à sa place ; ou « Ceci est mauvais », parce qu'il n'y est pas : mais il doit savoir lui dire encore, pourquoi ce qui est bon ici serait mauvais ou médiocre ailleurs ; ou, ce qui revient au même, pourquoi ce qui est mauvais ici serait

bon dans une autre circonstance, ou dans sa véritable place. Un des poètes de l'antiquité qui avaient le plus de goût, Horace, ne répondait qu'un mot, lorsqu'on lui vantait de sublimes contre-sens :

Non erat hîc locus ;

et c'est en effet répondre à toutes les objections que peut faire un auteur qui veut défendre son opinion sur une beauté déplacée. La musique, cet art que j'adore, est toujours un contre-sens, si, pour ainsi dire, elle n'épouse le drame dont elle est l'ornement, qu'elle vivifie en fortifiant les situations, et auquel elle ajoute un charme prodigieux. Oui, la musique est un contre-sens, si, par le bruit de son orchestre, elle empêche les paroles d'arriver intelligiblement à l'oreille de l'auditeur ; elle est un contre-sens, si elle étale une vaine science ; elle est un contre-sens, si en répétant des vers, elle prolonge un sentiment, une situation de l'ame au-delà de ses bornes ; elle est un contre-sens, si elle ne donne pas à chaque personnage du drame le langage qui lui convient ; elle est encore un contre-sens, si elle réussit à briller plus qu'elle ne doit selon le personnage et sa position ; elle est un contre-sens enfin, quand elle n'est pas tellement d'accord avec la poésie qu'on ne sache, pour ainsi dire, distinguer le musicien. Oui, j'ose prédire encore une révolution en musique, et elle n'est pas éloignée. C'est l'observance des préceptes, c'est la réforme des abus que je décris dans ce livre. Qu'on ne croie pas être arrivé au vrai terme que nous cherchons tous. Tant qu'on dira,

en sortant d'un opéra : « C'est la musique qui » en a fait le succès, » on fera la censure du musicien plus que du poète, ou le succès dont on parle n'est pas un succès dramatique, c'est celui que le musicien obtient dans un concert. La plupart des ouvrages en musique que j'entends ne sont pour moi, je le répète, que des dictionnaires de phrases harmoniques que je voudrais voir placées plus avantageusement. Le service que je puis rendre à l'art, c'est, je crois, de dire au jeune homme qui cherche la vérité : « Ce morceau ne me satisfait pas ; mais » je le regarderais comme excellent, s'il était » chanté par tel personnage, dans une telle si- » tuation. » Après avoir étudié le faire du jeune homme, je pourrais encore lui dire : « Voilà le » genre pour lequel la nature vous destine ; » vous ne serez qu'un pédant, si vous vous jetez » dans le labyrinthe des modulations recher- » chées. » A cet autre, je dirais : « Ce n'est point » assez pour vous de créer des chants vagues, » soyez le peintre des mœurs. »

Hâtons-nous de tracer le cercle d'où la vérité ne doit pas sortir : quand nous serons convenus de cette grande base, le musicien qui saura créer les chants les plus flatteurs, quand il faudra du chant (et il en faut souvent) ; qui saura toujours, et à propos, employer la plus belle, la plus nombreuse harmonie, n'obtiendra pas moins le premier prix.

DES COUPLETS.

Il y a quelques remarques à faire sur ce qu'on appelle couplets mis en musique, soit romance

ou autres : 1° l'air doit être chantant, parfaitement construit dans sa mélodie et dans ses modulations : s'il y a quelques défauts, ils grossissent chaque fois qu'on répète l'air et ces déplaisirs multipliés rebutent à la fin une oreille attentive. 2° l'air doit être dans le sens des paroles, mais jamais ni trop lent, ni trop vif, quand même les paroles sembleraient l'exiger : la multiplicité des couplets rendrait bientôt l'air fastidieux, s'il avait un caractère très déterminé, et c'est surtout le mouvement qui détermine le caractère d'un air ; 3° pour avoir toute sa perfection, l'air de différens couplets doit se chanter sans altérations, et c'est ce qu'on ne peut, si le poète ne dispose de même dans tous les couplets, ses repos, ses césures, ses hémistiches, ses syllabes longues et brèves ; 4° le musicien doit se garder de déclamer ou peindre les paroles de ces sortes de productions parce que l'expression musicale et convenable à l'idée poétique d'un couplet, ne peut être que vague ou à contre-sens pour un autre. Il y a souvent, dira-t-on, un refrain unique pour tous les couplets ; peut-il être, doit-il être déclamé ? non, il faut encore de la musique vague et chantante ; car, plus l'expression musicale renferme de vérité, moins elle peut être répétée, et les refrains sont presque toujours sentencieux. La vérité répétée trois, quatre ou huit fois, enfin autant qu'il y a de couplets, est une vérité profanée.

DES BRODERIES EN MUSIQUE ; QUAND ELLES SONT PERMISES OU DÉPLACÉES.

Le marchand qui se présente dans une manu-

facture d'étoffes en choisit de riches et d'achevées, auxquelles on ne doit rien ajouter ; d'autres, préparées et assez simples pour recevoir la broderie dont on veut les orner. Le compositeur doit également savoir faire deux sortes de musique, riche et simple, qu'il destine aux personnages, après avoir considéré leurs moyens, et surtout la situation du drame. — Quels sont les personnages dont le chant est insusceptible de traits improvisés et trop multipliés par le chanteur ? — Presque tous ceux de la tragédie doivent être circonspects : ils peuvent l'être moins cependant à mesure que leurs rôles sont accessoires. Dans la comédie lyrique, les caractères imposans, dignes de respect, comme les pères, les mères, les oncles, les tantes..., enfin tous les personnages vertueux, femmes ou hommes, sont dans le même cas. — Quels sont les caractères qui, plus que les précédens, peuvent se livrer à ce luxe musical ? — Ceux qui appartiennent à la jeunesse, les petits-maîtres, les petites-maîtresses, amoureux ou non. — Les jeunes domestiques des deux sexes le peuvent-ils ? — J'avoue qu'étant habiles dans l'art du chant, souvent ils écrasent leurs maîtres par la comparaison du talent à talent ; l'éducation du maître est négligée à côté de celle de son valet ; c'est une invraisemblance ; mais le public passe là-dessus fort aisément ; il semble croire que le talent supérieur en musique ou en déclamation soit nécessaire, en général, pour faire pardonner la trivialité, la bassesse, l'immoralité d'un personnage. « C'est un grand coquin, dit le public ;

» mais son rôle était indispensable à la construc-
» tion du drame, et je lui pardonne son caractère
» en faveur de ses talens. » — Est-ce une bonne leçon de morale ? — Non, sans doute ; mais les oppositions sont nécessaires aux arts ; et pour montrer la vertu triomphante, l'auteur a besoin de montrer aussi le dédale vicieux qu'il a su éviter.

En respectant les vraisemblances du poème, il faut, sans doute, que le compositeur mette dans son jour le talent distingué d'un chanteur, et qu'il le serve selon ses beaux moyens ; mais il ne faut pas que les autres acteurs l'imitent, puique, comme nous l'avons dit, tous les caractères ne sont pas susceptibles de broderies. Si je chantais sur un théâtre où il y eût un ou deux hommes réputés pour savoir orner leur chant, plus ils seraient abondans en ornemens, plus, je pense, je me piquerais d'être sobre, vrai, simple et expressif. Pourquoi serais-je imitateur d'un genre, tandis que je puis être original dans un autre ? Mais Martin chante bien. — Oui. — Il faut se rapprocher de sa manière. — Non ; il faut, au contraire, l'éviter et chanter selon nos propres moyens, selon notre manière de sentir, et surtout toujours d'accord avec la vérité dramatique.

Disons encore qu'en général les agrémens qu'on ajoute à un chant donné doivent être improvisés. Si, en ornant un air, vous le répétez de même à chaque représentation, vous n'êtes pas un improvisateur ; c'est une stérilité, une ambition déplacée, que les Italiens des villes capitales ne permettent point. L'homme qui

reproduit le même point d'orgue, ou qui y respire pour le prolonger, n'est à leurs yeux qu'un brave écolier, *un bravo scolare.*

Soyons sûrs que lorsque l'on adopte, vers le Nord, un système de composition ou d'exécution en musique, il est déjà presque oublié chez les Italiens. Aujourd'hui les longues finales qui terminent les actes des opéras comiques ont presque passé de mode ; ils n'aiment que les trio, les quatuor, aussi chantans que mélodieux. L'air pathétique, noble et pur, tel que le chante Laïs, est préféré aux terribles airs de bravoure ; et sans doute ce n'est pas lorsque l'Italie nous imite dans le perfectionnement de l'art dramatique, que nous devons l'abandonner. J'ai trop dit, dans cet ouvrage, que la seule vérité écrasera tous les écarts, et leur survivra, quelque brillans qu'ils soient et qu'ils puissent être, pour que j'ose encore le répéter.

Quelle serait la méthode de rendre un élève en état de varier ses traits, ses ornemens, ses points d'orgue, toujours selon le caractère de ses airs ? — Il n'y en a qu'une, s'il est né avec quelque imagination : c'est de lui faire chanter un ou deux airs bien faits et d'une expression vague, en les lui faisant varier de mille manières. C'est à lui, après cette étude, à savoir, s'il a de l'ame, appliquer ces différens trait selon l'expression des paroles. Quatre ou six mois suffisent pour meubler la tête d'un élève destiné à être improvisateur, si, avant tout, il a l'intonation formée. Mais se faire arranger ses airs par son maître de chant pour les répéter chaque jour de

même, est une puérilité ; et quel est ce maître qui a changé la musique faite ? un écolier en composition, ou un homme sans génie. Un air pur et fait par un habile homme n'est susceptible que de légers changemens, ou on le dégrade. Que dirait le public, si l'on variait les vers de Racine ? il sifflerait. La musique bien faite a autant de droits à l'estime du public que les beaux vers.

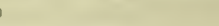
D'où nous viennent les broderies ? — De quelques chanteurs habiles, tels que Mazzanti, Gizziello, qui avaient plus de savoir, plus d'imagination que certains compositeurs dont ils chantaient la musique. Mais combien de chanteurs médiocres abusent d'un genre de talent qui n'appartient qu'aux chanteurs habiles ! Pauvre petit brodailleur, tu ne sais pas la gamme des accords ! Si un homme instruit te disait : « Entonne une fausse quinte ou une septième superflue, » déjà tu serais jugé ; et cependant si le compositeur a fait blanc, tu fais noir ; s'il a fait noir, tu fais blanc. Changer ce qui est écrit, tu crois que c'est là tout le secret. Sache donc, et frémis en apprenant qu'il n'est permis de changer un trait que pour le rendre meilleur ; sache que presque toutes les règles de l'harmonie, la connaissance exacte des bonnes notes, des mauvaises notes, après lesquelles on ne peut faire aucun intervalle au-dessus de la seconde, doivent être connues du chanteur, pour qu'il ose varier le chant qui est écrit.

Je finis, en disant qu'il faut craindre d'abuser de ce luxe musical. N'imitons pas légèrement le

chanteur italien qui vient se donner pour modèle à Paris, parce qu'il na pas fait fortune dans son pays. Il y a quelques années, j'entendis, au Concert spirituel, un brodailleur impitoyable de l'Italie, qui avait tellement la rage de pomponer son chant, qu'il n'épargnait pas même le récitatif le plus noble. Il en finit un par ces mots, *Vado a morte* (Je vais à la mort), et sur la première syllabe *va*, il fit un passage en roulade d'une longueur et d'un sautillant extrêmes. Quand il eut fini, je dis à mon voisin, qui avait du goût : « J'ai cru » qu'il allait ailleurs. »

De l'art du Chant.

Intonation.

Pour former l'intonation, il faut d'abord filer les sons du corps sonore *ut*, *mi*, *sol*, *ut*. Chaque son doit être gradué, c'est-à-dire doux, fort et revenir au doux. Si on le remarquait attentivement, peut-être trouverait-on dans chaque voix, dans chaque individu, le corps sonore qui lui est naturel. Aussi a-t-on remarqué que les chanteurs sont plus sûrs de leur intonation dans tel ton que dans tel autre ; c'est parce que ce ton a conservé plus de notes de leur corps sonore. Il faut ensuite remplir les vides du corps sonore, c'est-à-dire faire la gamme, toujours en allant du doux au fort et du fort au doux  . Après ce procédé, il faut former des *secondes*, des *tierces*, des *quartes*, des *sixtes*, de *septièmes*, des *octaves*, des *neuvièmes*, *dixièmes*, *douzièmes*, selon l'étendue de la voix de l'élève. Il ne faut pas tou-

jours partir d'un même son pour former les intervalles ; il faut aussi qu'ils soient tantôt majeurs, tantôt mineurs ou diminués. Il faut remarquer si l'élève n'a pas plus de propension à chanter faux en formant tel intervalle que tel autre. J'ai entendu un chanteur excellent à Rome, qui, à mon oreille, ne faisait jamais avec justesse la *septième* de dominante. Il faut faire une étude particulière, en remarquant l'endroit où la voix change ; où en cessant d'être voix de poitrine, elle devient voix de tête ; c'est ce que les Italiens appellent *il ponticello* (le petit pont) : il faut de mille manières passer à cette voix faussette, et la quitter de même pour reprendre la voix naturelle ; mais on trouvera, exceptions à part, qu'il est plus aisé de la quitter que de la prendre. Il faut enfin travailler cet endroit faible, cette jonction des deux voix, jusqu'à ce que la transition soit imperceptible à l'oreille, s'il est possible. Il faut encore observer si l'élève, sorti des premiers élémens, incline à baisser ou à hausser dans son intonation. Après avoir fait cette remarque, voici ce que je conseille : Si l'élève chante bas habituellement, faites-le beaucoup chanter dans le mode majeur ; s'il incline à chanter trop haut, faites-le chanter très-souvent dans le mode mineur.

C'est surtout la vie régulière qui préserve les chanteurs du fatal défaut de la mauvaise intonation. Rarement au théâtre et après qu'ils ont chanté, je leur demande comment ils se portent, leur chant m'a instruit de l'état de leur santé ; et quand, en leur serrant la main, je leur dis :

« Vous vous portez bien, » cela veut dire, « Vous avez chanté juste. » La pure intonation est si nécessaire, que l'on peut dire hardiment que s'il faut cent qualités réunies pour bien chanter, celui qui a l'intonation juste et par don de nature, tel que madame d'Avrigny, en a les deux tiers par avance. Il est inutile que le meilleur maître perde son temps à vouloir rectifier une voix fausse, il est improbable qu'il le puisse. On ne fait ces efforts qu'en faveur d'une voix rare, je le sais; mais je dirai que plus le son de la voix est beau, plus le défaut de la désintonation est insupportable ; c'est une belle femme qui grimace ; le contraste est horrible.

Il y a trois genres de chant : le pathétique, *la bravoura*, et le demi-caractère, *mezzo carattere*.

Le pathétique est le plus difficile, parce qu'il procède par des mouvemens lents ; l'intonation doit être parfaite, parce qu'on a tout le temps de l'apprécier. Les sons, pour ne pas être monotones, doivent être enflés et diminués continuellement. Les broderies trop abondantes sont des contresens dans le genre pathétique. Ce n'est que par défaut de sentiment simple et vrai, que les chanteurs surchargent de broderies le genre le plus noble de tous ; et l'on peut dire que plus un air est vrai, plus il est en situation, plus le poème est intéressant et fait dans toutes les règles de l'art dramatique, moins les broderies sont permises. N'avons-nous pas observé que Garat n'ose pas broder les scènes dramatiques de Gluck, pas même dans les concerts, où le luxe musical est plus tolérable qu'au théâtre ? J'entendis un jour

dans un concert, chanter et brodailler le duo de *Céphale* :

Donne-la-moi dans nos adieux....

et je ne fus pas surpris qu'un Anglais, qui était présent, me demandât pour quel opéra comique j'avais fait ce duo.

Air de bravoure.

L'AGILITÉ de l'organe fait le principal mérite de ce genre. L'on peut consulter un ouvrage de Martini, intitulé Mélopée. Tout ce que dit cet habile homme est dans l'exacte vérité. Ses exemples prévoient toutes les difficultés, chromatiques ou non, soit de haut en bas, ou de bas en haut. On y trouve l'énumération exacte de tous les agrémens connus de la musique.

Mais dans l'air de bravoure on trouve souvent des traits pathétiques, surtout dans les secondes parties des airs ; il faut donc que le chanteur qui se voue à ce genre ait aussi fait quelques études du genre pathétique, sans quoi son talent resterait incomplet.

Demi-caractère.

CE sont les rondeaux, les *andante*, *andantino*, *allegretto*, les airs à trois temps, qui sont le plus communément des airs de demi-caractère. Le chanteur de ce genre doit savoir un peu de tout pour y exceller. Il doit savoir faire un roulade, savoir soutenir l'intonation ; il doit de plus connaître et pratiquer tous les agrémens des deux premiers genres dont nous avons parlé. Son

genre, moins fier que les deux autres, lui donne une plus grande latitude.

A quoi reconnaître le bon maître de chant ? — A l'élève qu'il a fait.

Tout bon musicien sait ce que je viens de dire, et fort peu cependant ont formé des élèves distingués. J'en connais de bons du citoyen Langlé. Madame Saint-Huberty, qui, sans contredit, est une des Françaises qui chante le pathétique avec le plus de connaissance, se glorifie de tenir tout ce qu'elle sait de Lemoyne. Je ne connais point d'élève de Martini ; mais d'après son livre, on peut croire qu'il a réfléchi long-temps sur l'art de l'enseignement. Ces deux derniers, d'ailleurs, comme compositeurs, ont donné des preuves de leur mérite et de leurs profondes connaissances. Aussi, je l'avoue, c'est avec regret que je ne me vois pas assis à côté d'eux au conservatoire de musique, et je crois m'honorer beaucoup, en disant que c'est à haute voix que je les y appelle. Oui, ces deux hommes méritaient mieux que moi d'occuper une place dans cet établissement utile (1) ; ils sont plus méthodiques, plus didactiques.

---

(1) Le citoyen Sarrette, par son amour pour les arts et les artistes, par son activité éclairée, a le premier, depuis la révolution, conçu le projet de cet établissement, sans lequel les spectacles lyriques et les armées manqueraient de musiciens, depuis que les écoles dépendantes des églises sont supprimées. Je pense même qu'après l'établissement du Conservatoire, cet amateur zélé des arts doit diriger tout ce qui n'est pas du ressort des artistes. Les momens de l'homme de génie sont trop précieux pour qu'il les perde en courses multipliées ; Méhul, Lesueur, Chérubini, sont l'espoir des théâtres lyriques ; les détourner de leur talent pour les occuper d'affaires de régie, serait une faute impardonnable.

Je ne sais dire qu'une chose aux élèves : « Mettre » les choses à leur place, éviter les excès ; » et c'est ce qui, malgré moi, se trouve sans cesse au bout de ma plume, en parcourant toutes les parties de mon art.

De l'Enseignement pour la partie instrumentale.

Tout habile professeur d'instrument suit la même règle que le maître de chant, à la respiration près, pour les instrumens à cordes ; car bien jouer d'un instrument, c'est bien chanter. Ne connaissant point par pratique les instrumens à vent, et ne pratiquant que médiocrement tous les autres, je ne puis m'étendre sur cet objet ; mais du moins puis-je indiquer de quelle manière le Conservatoire de musique peut se procurer d'excellens résultats sur l'art d'enseigner les divers instrumens : il faut, à mon avis, que chaque professeur des différens genres écrive ses idées et les remarques qu'il a faites en enseignant (1) ; après quoi les cinq inspecteurs du Conservatoire y mettront l'ordre nécessaire, en choisissant dans toutes ces réflexions, et faisant, pour chaque instrument, un petit traité séparé. Je n'aimerais pas cependant qu'on fît sortir aucun instrument de sa sphère naturelle. Les joueurs de violon doigtent jusqu'à l'extrémité de la touche ; passe pour cela,

(1) Il y a cent quinze professeurs attachés au Conservatoire ; madame Montgeroult est du nombre, et l'on sait que, par ses vastes connaissances, elle est l'honneur de son sexe.

puisqu'on ne peut les en empêcher, et que c'est toujours la même qualité de son graduée. Le hautbois, la flûte, la clarinette, le basson, ont aussi leurs limites marquées, et ne changent point la nature du son inopinément. Mais il n'en est pas de même du cor ; lorsque dans ses récits il veut faire tout ce que font les autres instrumens, l'on sent trop le tour de force ; chaque son hétérogène à l'instrument est sourd ; celui qui lui succède est clair, de façon qu'à l'aide du poignet, on entend alternativement des sons clairs et sourds.

Je croirais assez que le reste des sons en montant n'est que le fausset de l'instrument, quoique le *re*, le *mi* et le *sol* de la seconde octave soient très beaux. Qu'est-ce qu'un tuyau ? c'est le cor sonore ; or le corps sonore donne *ut*, *mi*, *sol*. Il n'y a qu'un moyen de donner la gamme entière au tuyau, c'est en l'allongeant ou le diminuant à volonté, comme fait le trombone. Quant à la différence qui existe entre les instrumens à anche ou sans anche, voyez le Traité intitulé, *De l'harmonie universelle*, par le père Mersenne, livre premier, page 17, proposition XVI ; voyez aussi une brochure de F. Blasius, premier violon à la Comédie italienne, homme fort instruit, auquel il ne manque ni science, ni génie.

De l'Enseignement pour la Composition.

Je distingue trois sortes d'élèves. L'élève de la première classe est celui qui a le sentiment inné du langage musical, et celui-là est le plus rare.

Chaque expression qu'il sent se peint sur son visage après avoir frappé son ame. Pour lui, nul trait de chant, nulle marche d'accords ne sont équivoques ; vous le voyez tour-à-tour sourire, s'attendrir et prendre un air sévère. Pour lui seul la nature a jeté dans son cœur le germe de tous les sentimens ; il ne sait pas tout, tant s'en faut, car je suppose qu'il n'a rien appris encore ; mais il sait beaucoup, puisqu'il a le sentiment de toutes les perfections. C'est lui que j'appelle l'homme bien né. Après lui avoir enseigné l'harmonie et ses renversements par l'étude de la fugue, lisez à ce jeune homme un traité tel que celui-ci, où la morale est appliquée aux arts, où la comparaison et l'application suivent le précepte général ; lisez-lui un poème où les personnages aient des caractères déterminés, aussitôt sa tête s'enflamme, mille idées en musique, qui le tourmentent depuis long-temps, prennent leur essor et leur place : dès son premier ouvrage, la vérité conduit son ame et sa plume ; il dit tout ce qu'il sent ; il communique ses sensations à ceux qui l'écoutent, comme l'électricité frappe à la fois tous les corps animés qui se touchent, ou, comme les parfums printaniers de mille fleurs affectent délicieusement l'odorat des amans heureux.

L'homme doué de toutes ces dispositions naturelles sera-t-il à coup sûr un compositeur dramatique ? Ne peut-il pas être un Haydn, un homme abondant en idées musicales, connaissant à fond l'harmonie, mais n'appliquant point ses nombreuses ressources aux paroles, selon les carac-

tères des personnages ? Faire cette objection, c'est expliquer pourquoi j'ai écrit ce livre. Si un homme d'esprit avait arrêté Haynd encore jeune, et après avoir fait quelques œuvres instrumentales seulement ; si Diderot l'avait vu dans cet instant, il lui aurait tenu ce langage : « C'est assez peindre des figures vagues, appli» quez vos idées à un sujet plus déterminé : » appliquez, fondez votre idiome musical avec » celui du langage des passions ; craignez que » dans un an il ne soit plus temps de faire ce » que vous pouvez aujourd'hui, parce que » vous aurez alors contracté un trop forte » habitude de peindre sans détermination, et » sans être guidé par l'accent des caractères » divers. Lisons donc ensemble les auteurs » moraux qui ont écrit sur les passions et les » sensations infinies de l'homme ; lisons Homère, » qui les a peintes avec noblesse, et accompagnées » de tout le charme poétique. Prenez ensuite un » poème préparé pour la musique, et soyez im» mortel en suivant, en embellissant encore le » poème qui vous aura inspiré (1). » Je ne suis point Diderot, tant s'en faut ; cet homme rare avait le secret d'attiser le foyer du génie ; mais j'ai le désir des progrès de mon art, comme il avait celui du progrès de tous les arts et de toutes les sciences. J'ai démêlé dans la foule des compositeurs quelques jeunes gens que je ne

---

(1) Que vouliez-vous qu'il fit ?
LA CRÉATION.

rencontre jamais sans leur répéter ce que je viens de faire dire à Diderot. C'est pour eux que j'écris ce livre, parce qu'ils sont l'espoir de l'art dramatico-musical. Pourquoi donc ne viennent-ils pas me demander l'explication de ce que je ne leur dis qu'en passant ? c'est parce qu'ils courent après la science, et je ne suis point un savant. Je ne leur dirais pas bravo ! quand ils auraient fait quatre modulations dans quatre mesures, je leur dirais peut-être : « Vous avez » fait quatre contre-sens. Voilà ce que dit votre » personnage, voilà comme il doit déclamer, et » il ne doit pas changer de ton. »

Un compositeur me demandait un jour pourquoi je n'avais pas encore usé de ces transitions terribles qui font dresser les cheveux, et lever les mains du parterre à la fin de chaque morceau de musique. — Je le ferai quelque jour, lui-dis-je ; mais j'aurai mes raisons. — Lesquelles ? — Par exemple, si, malgré la défense rigoureuse d'un père, un amoureux vient faire une déclaration d'amour à sa fille ; si le père survient furtivement, et qu'il applique un coup de pied dans le derrière de notre amoureux, je vous proteste qu'alors je le ferai moduler d'une rude manière.

Les élèves de la seconde classe sont nés avec une disposition particulière ; ils demandent à être fixés dans le genre qui leur est propre. Celui-ci a une certaine finesse d'esprit qui lui fait apercevoir des rapports délicats que le commun des hommes n'aperçoit pas ; celui-là sent l'ironie et ses mesquins détours mieux que personne ; cet autre est dominé par un sentiment tendre, une

volupté excessivement pure, trop pure même pour qu'il soit grand peintre des mœurs : c'est la pastorale qui convient à ce dernier, à cet être tendre, faible et voluptueux.

L'élève de la troisième classe (et c'est la classe la plus commune) [1] comprend tout ce qu'on lui met clairement sous les yeux ; les preuves matérielles le frappent de conviction, autant que l'élève de la première classe était pénétré par le sentiment, et n'entendait point, ou plutôt méprisait ces preuves matérielles. Celui de cette troisième classe marche lentement, d'un pas assuré ; il raisonne, il dispute ce qu'il a appris. Il connaît tous les principes de la chose qu'il possède, excepté le principe sentimental et inné qui met chaque chose à sa place. Cet homme est un fragment de l'antique chaos pour lequel il faut que Dieu fasse encore le miracle du débrouillement et des rapprochements. Toutes ses idées sont vagues ; quand il en a de précises, elles sont sèches et courtes. Si vous l'assujettissez à peindre strictement d'après un caractère déterminé, il confond les passions, attribue à un caractère celles qui sont à un autre. Dans ses fureurs, il s'emporte à la manière des fous, il pleure comme un niais, il fait l'amour comme un Soprano d'Italie, ou comme un forcené, car l'excès est la ressource des faibles. Mais cet homme, qui n'a qu'une idée vague de toutes choses, sans savoir décidément la place qui leur

(1) Excepté celle des sots.

convient, peut encore être un excellent copiste des tableaux qu'offre la nature ; il observe mieux qu'un autre le bruit des eaux, des vents, et de la flamme, celui de l'artillerie d'un combat, celui d'une foule populaire en désordre ; il place mieux dans ses tableaux vingt personnages en perspective, qu'un seul sur le devant de la scène : cet homme est un symphoniste, peut-être même symphoniste-dramatique. Partout où il ne faudra pas une mélodie déterminée, pure et expressive, il sera bien à sa place.

Maîtres ! ayez la force de dire à vos élèves : « Mes enfans, si vous voulez être tout, vous ne » serez rien ; toi, mon fils, prends le chalumeau » et le hautbois ; toi, prends la trompette ; toi » sois peintre en miniature ; toi, sois le peintre » de l'histoire : fouille dans ton cœur, tu trouve- » ras le germe de toutes les passions. »

Il n'est pas nécessaire que le maître ait un génie universel pour diriger son école : en possédant bien les principes, quoiqu'il ne sache pas en faire un grand usage, le bon maître est comme un appendice général, qui représente les maîtres de tous les genres ; c'est un dictionnaire vivant d'érudition, qui explique et renvoie chaque élève à la chose qui lui est propre ; cet homme est bien précieux, puisqu'il forme des hommes qui, sans lui, n'eussent point existé pour l'art.

Voué tout entier aux compositions dramatiques, il me reste peu de temps pour pouvoir former des élèves. D'ailleurs, comme je ne choisirai jamais des têtes exaltées, des ames passionnées, faites pour parvenir aux grands talents, il est en

même temps possible que mes élèves soient détournés et emportés par la violence de leurs passions naissantes. J'ai commencé deux éducations musicales : mon premier élève était un enfant de neuf ans, nommé Darcis ; il était protégé par l'ancienne cour. Je résistais aux sollicitations qu'on me faisait, lorsqu'une marque non équivoque de talent me décida à m'en charger : Je passe chez sa mère, que je trouve environnée de plusieurs petits enfans ; notre compositeur, de neuf ans, était à son piano ; il jouait et écrivait ses idées, lorsque, tiraillé par son petit frère, il le pousse et le renverse ; la mère donne un soufflet au compositeur, qui tombe aussi par terre ; mais ne voulant pas perdre son idée de musique, il emporte dans sa chute son cahier de papier, sa plume, et continue d'écrire en sanglotant. Je sortis en disant à la mère : « Amenez-moi » votre fils, je lui donnerai mes soins. » Après quelques années d'étude de la fugue, j'attendais qu'il eût ressenti les passions pour le conduire au genre de musique qui lui était propre : ses passions furent un orage continuel ; il aimait les femmes, il leur plaisait ; car outre ses talens, il avait une figure charmante ; il était brave et entreprenant ; souvent il me perdait de vue pendant plusieurs mois, mais il était toujours ramené par la vive amitié qu'il avait pour moi. Lorsque je paraissais affligé de ses égaremens, et de voir un talent qui eût pu devenir grand, perdu pour les arts, il m'embrassait, se jetait à mes pieds, et me disait : « Mon cher maître ! mon désordre est » trop grand pour qu'il puisse durer ; daignez

» me promettre que vous ne me fermerez pas » votre porte, ou je me ferai tuer de désespoir (1) ». Il partit pour la Russie ; la police avait conseillé au père de l'éloigner de la France. On m'a dit qu'il s'est battu, et a été tué par un officier russe.

Ma seconde élève fut Mlle Caroline Vuïet ; jamais femme n'eut une tête plus mâle, plus forte que cette demoiselle, qui avait alors neuf à dix ans. Elle pouvait être compositeur distingué lorsqu'elle prit un goût passionné pour la littérature, où elle doit avoir un jour des succès.

Nous ferons ici quelques observations sur la méthode la plus convenable aux élèves, que nous avons divisés en trois classes.

Elèves de la première classe.

Celui de la première, avons-nous dit, comprend parfaitement l'diome musical ; il porte en lui le sentiment qui répond à tous les sentimens des arts et des sciences, excepté celles abstraites (2). Que peut-on lui apprendre, puisqu'il a tout senti ? il ignore l'art de faire lui-même ce qu'il aperçoit dans les ouvrages des autres. Il est bien différent de sentir les beautés éparses ou même l'ensemble

(1) Il fit un essai assez encourageant de ses talens. M. Marsollier, qui n'a jamais refusé d'ouvrir sa bourse ou son porte-feuille aux artistes et aux gens de lettres qui ont besoin de l'une ou de l'autre, lui confia un joli poème, intitulé : *La fausse peur.*

(2) Je suppose que les élèves en composition sont adolescents ; il est presque impossible qu'ils soient enfans, vu les études préparatoires à la composition qu'ils ont faites.

d'un ouvrage, ou de produire soi-même ces beautés en les plaçant dans leur cadre. S'il en était ainsi, tout homme qui a bien lu Montaigne continuerait ses œuvres ; après avoir lu Racine, Delille et Lebrun, on ferait comme eux des vers qui touchent les fibres du cerveau, comme le parfum d'un bouquet ou la plus belle mélodie ; enfin, le poète qui aurait médité Boileau serait aussi correct que lui.

L'élève dont nous parlons doit être conduit de manière qu'on ne contrarie point son instinct qui est pur ; mais il doit être aidé dans la partie mécanique, dans l'art de classer, d'enchaîner ses idées. L'habile maître est une plante qui a reçu sa culture de tous les habiles gens qui l'ont précédé ; il porte avec lui mille ans d'expérience ; le jeune homme bien né n'est encore que le germe de cette plante précieuse.

En supposant donc que l'élève sait lire la musique et écrire ses idées, il faut, et de toute nécessité, lui faire créer des chants de tous genres, sans basses ni harmonie ; c'est là le type de son éducation : s'il est mélodieux, il ne sera rien. Comment, dira-t-on, l'empêcher d'avoir quelques notes de basse dans la tête ? Je ne lui défends point une chose impossible. Monsigny, le plus chantant des musiciens, compose sur un violon ; et qu'il se garde bien d'y substituer le piano. Mondonville, Laborde, Lagarde, sont ou étaient tous nés avec le sentiment de la mélodie ; le violon était l'instrument favori dont ils se servaient pour composer, et sans doute ils pressentaient une basse lorsqu'ils faisaient un trait de

chant immortel. Dans la crainte de faire de mon élève un symphoniste, après deux airs sans paroles, je lui en ferais faire un avec des paroles, et je l'occuperais de cette manière pendant un an au moins. Il est temps alors de lui présenter successivement les règles de l'harmonie, de la composition à plusieurs parties, enfin de la fugue.

L'étude de la fugue est aride et ennuyeuse pour tous les élèves, surtout pour celui dont nous parlons ; de même que j'ai conseillé de faire solfier aux commençans des airs qu'ils savent par cœur, j'ai aussi essayé, avec succès, de faire faire la fugue aux élèves en composition sur des motifs ou sujets d'airs connus. Mais avant de livrer l'élève à lui-même, dans la crainte qu'il ne se donne trop de peines pour ne rien faire qui vaille, dans la crainte enfin qu'il ne contracte des défauts difficiles à corriger, pendant un temps je fais chaque jour devant lui quelques lignes de fugue ; souvent je m'arrête pour lui demander ce qu'il ferait : il hésite, ou il fait mal ; alors je continue : si je puis adopter son idée, je l'adopte. En suivant cette méthode, l'élève prend le *faire* du maître, et il est nécessaire qu'il le prenne dans ce genre de composition, où le génie n'entre que pour peu de chose ; il ne s'inculque pas cent erreurs que le maître est obligé de rectiffer chaque jour. Voyez l'exemple du Dessein de la fugue, à la fin du premier volume. En simplifiant les règles de la composition, comme nous l'avons dit dans l'application du chapitre intitulé *De l'abus de la science*, en dessinant la fugue avant de la remplir, le maître faisant chaque jour, en présence

de l'élève, quelques lignes de fugue (1), je suis persuadé qu'on ira rapidement au but désiré ; et ayant fait faire long-temps à l'élève des chants mélodieux de tous les genres, on verra quel charme il répandra sur ces compositions les plus sévères. J'aime, comme tout autre, les fugues de Handel, les fugues les plus travaillées que je connaisse ; puis en les écoutant, en les admirant, je cherche du chant avec la même impatience qu'un amant cherche sa maîtresse dans un bois touffu.

Dans ce système d'éducation, l'on remarquera que j'éloigne de l'élève tout ce qui peut le dégoûter de son talent naissant.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité :

il n'y en a point dans cette méthode ; tout y est subordonné aux charmes de l'art, et c'est ainsi que prospérera l'élève de la première classe. J'étais dans l'état où je laisse notre élève, lorsque Casali me dit que je pouvais travailler par moi-même. On se rappelle combien j'eus de peine à mettre de l'ordre dans mes moyens scientifiques, et que je faillis succomber à ce travail. Je pense que si Casali eût eu l'idée de me faire, pour ainsi dire, élaborer la mélodie avant de me mettre à la fugue, il m'eût épargné cette fatigue immense. N'est-ce pas, dira-t-on, colorier une figure avant

(1) Les maîtres ont presque tous besoin du silence du cabinet pour faire une fugue; mais lorsqu'ils auront essayé d'en construire le dessein avant de le remplir, nul témoin ne les gênera.

de la dessiner ? n'est-ce pas renverser l'ordre ? Avant de me juger sur ce point, avant que le vieux contrapontiste dise que je suis un barbare qui veut rendre toute la musique chantante, raisonnons principes. Je conviens qu'un peintre ne peut colorier aucun objet, sans l'avoir dessiné d'avance. Mais dessiner en musique, est-ce faire une basse ? non ; la basse ne représente, pour ainsi dire, que les caractères, que les marques déterminées de la ponctuation. L'homme qui ponctuerait son discours avant de l'imaginer et de l'écrire, serait un plaisant rhéteur.

Ne confondons point le principe de différens arts, qui rarement est le même en tout point. En peinture, sans le dessin, sans la charpente de l'objet, le coloris ne serait rien, et cependant tous les objets dessinés, sans être coloriés, se reconnaissent. En musique, si la basse chante, elle cesse d'être basse ; si elle ne chante pas, elle n'est que la tonique de chaque gamme, qui toutes existeraient sans la basse. Chanter, c'est moduler ; mais moduler n'est pas toujours chanter : les compositions les plus savantes en modulations, prouvent ce que j'avance. Pour que les modulations soient regardées comme étant le dessin en musique, il faut qu'elles aient produit un beau chant. Croyons donc que le chant bien modulé est le dessin en musique, et que l'harmonie, les accompagnements de ce chant en forment le coloris. Qu'est donc la basse ? je dirai qu'elle n'est que la preuve, la contre-preuve des modulations du chant. La musique, plus vague que la peinture, en avait besoin. Les preuves de la

peinture sont aussi matérielles que les objets qu'elle copie. La musique ne copie point d'objets, mais la parole qui les décrit ; et lorsqu'elle imite matériellement un bruit quelconque, son charme n'est plus aussi grand si ce bruit est trop bien imité. Aux répétitions de *Zémire et Azor*, pendant qu'on répétait l'air des échos, un auteur me demanda pourquoi je n'avais pas mis des voix de femmes, au lieu des flûtes et des cors qui répondent aux accens de Zémire ; je lui dis qu'il y aurait trop de vérité, et pas assez de prestige.

Elèves de la seconde classe.

Le maître qui ne connaît pas encore les facultés de ses élèves doit les préjuger de la première classe. Il doit essayer leurs facultés sur des chants de différens genres ; mais au bout de quelques mois, il ne tardera pas à s'apercevoir que tel élève n'a dans ses chants qu'une manière de sentir ; que la nature a trop lié ses sensatitions. Que doit-il faire alors ? circonscrire l'élève, comme nous avons dit, dans le genre qui lui est propre ; le rendre un aigle dans ce genre. Ne sût-il que peindre la légèreté, la dissimulation artrayante de la coquetterie, il deviendra le modèle que tous les compositeurs imiteront dans ce genre particulier ; c'est beaucoup, c'est un gain immense pour l'art. En peignant la pomme que Vénus reçoit des mains de Pâris, un autre Albane peut, sans rougir, imiter Van Spaendonck. Quant à la partie scientifique qui convient à cet élève, elle est la même que pour celui qui l'a précédé. J'ob-

serverais seulement que pour celui-ci, en le faisant fuguer, je le ramenerais, autant que faire se pourrait, vers son genre d'esprit.

Elèves de la troisième classe.

Il faut de même essayer de lui faire composer des chants variés ; mais à coup sûr il n'en prendra que les formes matérielles, sans poésie. Il remarquera mieux que les élèves de la première et de la seconde classe, que le chant suave et doux procède diatoniquement ou par de courts intervalles ; que les chants plus gais ont du mouvement, et sont amis des tons clairs ; que les chants religieux sont larges, syncopés, qu'ils procèdent par mouvements contraires, ainsi que le contrepoint, et qu'ils modulent plus avec la *quarte* du ton qu'avec sa *quinte* ; que le chant pathétique marche avec noblesse, quelquefois de longs intervalles, et toujours largement ; et qu'enfin les chants qui peignent la fureur ont la véhémence, le désordre des passions effrénées. Il sait tout préciser ; mais quoique plus symétrique, plus correct que les autres élèves, il ne produit que des fruits sans parfum. On entend ses chants de sang-froid, parce qu'ils ont été conçus de même. Celui qui écoute suit le compositeur dans sa marche en disant : « Voilà qu'il change » de ton ; il reprend son motif ; voilà une bonne » imitation ; ceci est assez chantant ; ceci est » fugué... » Malheur au compositeur qui laisse à ses auditeurs la liberté de parler ainsi ! S'ils étaient affectés par le sentiment qui règne dans

les ouvrages d'inspiration, ils seraient pénétrés et ne raisonneraient plus. Pour cet élève-ci, passez rapidement aux élémens de l'harmonie, rendez-le savant, il n'y a pas d'autre chemin pour arriver au Permesse (1). Trop de science, ou trop tôt acquise, eût nui à l'élève de la première classe, et même à celui de la seconde ; mais pour celui-ci, c'est toute sa ressource : il fera des chœurs majestueux, où le chant est presque ignoré ; de la symphonie d'un bel effet ; il peut, même au théâtre, réussir partiellement, mieux que l'homme de génie : il est au théâtre des situations si impérieuses, si fortes, si déchirantes, que tout le mérite de l'homme ardent consiste à retenir sa verve, ce qu'il fait bien difficilement ; celui-ci ne risque rien, il n'a qu'à se laisser aller. Il peut encore mettre en musique la haute poésie de l'ode, parce qu'il n'ajoutera rien à la plénitude des idées poétiques déjà accumulées par le poète.

QUELQUES PRÉDICTIONS SUR CE QUE SERA LA MUSIQUE.

La musique rhythmique, c'est-à-dire celle où le mouvement prédomine sur la mélodie et l'harmonie, est celle qui frappe le plus les hommes. Servez-vous-en dans les grandes occasions, pour faire marcher une armée, par exemple, car l'homme qui, forcé par le rhythme, a fait vingt pas

---

(1) Oui, disons hardiment à celui qui n'a ni chant, ni invention : « Je te condamne à être savant. »

en avant, avance toujours tant que le même rhythme se continue; il en faut un nouveau, ou une force majeure pour le faire changer de direction. Le rhythme est aussi excellent dans tout ce qui est sentencieux ; pour frapper fort, il faut un mouvement plus déterminé que le mouvement ordinaire qui est dans toute espèce de musique.

La musique dramatique convient au théâtre ; là, tout doit être sacrifié à l'action du drame, et je ne doute pas qu'un musicien sans originalité, sans génie, n'ayant que le sens commun, et sachant respecter les convenances, n'y réussisse plus que l'habile artiste-musicien trop occupé de son art, et point assez de l'art dramatique.

Plus le poème est sévère, plus la musique doit être dramatique. Cependant, il est des poèmes remplis d'une action si vive, si tragique, que je ne sais si, dans ce cas, le musicien ne ferait pas bien de ralentir l'action, et d'adoucir l'acerbe (j'allais dire l'acerbité) du tragique par une musique plus vague, plus chantante que dramatique. Au reste, pour obtenir la variété, il est des situations qu'il faut rendre en musique dans toute leur énergie, d'autres qu'il faut adoucir par une mélodie douce ; et c'est là que se montre le discernement du compositeur. Quant à la comédie mise en chant, il doit employer tous les genres de musique, tantôt dramatique, tantôt vague, mais toujours chantante ; car on aura beau faire, la musique seulement déclamée avec accompagnement, n'obtiendra jamais que notre estime, tandis que l'autre aura toujours l'assentiment du cœur.

Il est des poèmes gais sans intérêt, où une musique brillante et chantante, sans être absolument dramatique, fait tout son effet. Je voudrais qu'il y eût plus de ces sortes d'ouvrages, tels que la *Mélomanie*, la *Fausse Magie*, le *Nouveau Don Quichotte*. Il est aussi de jolies comédies, telles que l'*Ami de la Maison*, la *Soirée orageuse*, *Renaud d'Ast*, les *Dettes*... Un théâtre aurait, en possédant beaucoup de tels ouvrages, un répertoire bien plus estimable, bien plus solide, bien moins dangereux qu'un répertoire garni de drames à pluies de feu et à poignards.

Quant aux mutations qu'éprouvera la musique, on peut les prédire sans peine. Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème, sera repoussé du public instruit. Il saura qu'il faut deux choses pour faire un compositeur, science et génie ; que celui qui n'a que la science, n'a qu'une moitié du tout ; que celui qui n'a que le génie, a le tout dont il ne peut rien faire; que celui qui n'a ni génie, ni science, est un pauvre compositeur ; que celui qui a autant de génie que de science pour le mettre a profit, est le meilleur de tous ; enfin, il verra que moins un compositeur a de génie, plus il se fortifie en science, pour être quelque chose.

Dramatiquement, c'est la nation française qui a fait la révolution en musique ; elle doit donc jusqu'au bout soutenir et perfectionner son ouvrage. Tous les chanteurs-brodailleurs seront repoussés du théâtre dans les concerts, à moins que la situation ne permette ce luxe musical. Les roulades paraîtront un jour si absurdes, qu'on

n'en fera plus que pour imiter le rossignol, ou quelque mouvement de l'ame bien indiqué. Les orchestres ont aussi leurs préjugés qui se détruiront. Un batteur de mesure est ordinairement le destructeur de toute illusion. On me demandait un jour si j'étais d'avis qu'on en mît un au Théâtre italien, où sont presque toutes mes pièces. « Retranchez plutôt les décorations, di- » sais-je, l'illusion y perdra moins. » Je l'ai déjà dit, on abuse des instrumens à vent. Les bassons, les clarinettes sont tristes ; les hautbois, les petites flûtes sont gais ; les flûtes traversières sont tendres ; les cors, les trompettes sont des tuyaux d'orgue susceptibles de nuances, ainsi que les autres instrumens à vent. Mettez chaque chose à sa place, car la confusion qui d'abord fait crier bravo ! est à la fin très fatigante.

L'orgue remplacera peut-être un jour tout un orchestre de cent musiciens. Si Erard achève sa superbe invention ; si chaque tuyau d'orgue devient susceptible de toutes les nuances sous le doigt de l'organiste, quel grand parti ne tirera-t-on pas de cet instrument alors parfait (1) ? Il faudra cependant se garder de donner au son des tuyaux plus de charme que n'en ont les voix

---

(1) J'ai touché cinq ou six notes d'un buffet d'orgue que Erard avait rendues susceptibles de nuances, et sans doute le secret est découvert par un tuyau comme par mille. Plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait ; il diminuait en relevant doucement le doigt : c'est la pierre philosophale en musique que cette trouvaille. La nation devrait faire établir un grand orgue de ce genre, et récompenser Erard, l'homme du monde le moins intéressé.

humaines. Le violon n'a de prééminence dans l'accompagnement, que parce qu'il est aigrelet, et qu'il n'efface point la douceur des voix naturelles ; le violon est bon partout, parce que, outre qu'il soutient ou détache les notes au gré du compositeur, la son en est mixte. Il faudra sans doute que l'orgue, pour remplacer un orchestre complet, possède tous les jeux de flûtes et d'anches, cors, trompettes et timbales, ce qui ne sera pas difficile ; ce sera au compositeur à indiquer à l'organiste de quel jeu il devra se servir. Jamais de flûte avec les voix de femme ; jamais de trop belles basses avec les voix graves ; enfin il faut s'arranger pour que le son des tuyaux soit plus ou moins hétérogène avec les voix. Comme je ne doute pas qu'on ne fasse un jour au théâtre l'essai de ce que je propose, je préviens que je voudrais un orgue fort d'unissons, et tout au plus d'octaves, car les aliquotes *tierces* ou *quintes*, donnant partout avec certains jeux, ne présentent, à mon avis, qu'un harmonieux galimatias. Je connais l'opinion de quelques musiciens sur l'impossibilité de construire un orgue sans aliquotes ; mais, leur dirais-je, puisque les instrumens à vent s'en passent, l'orgue peut s'en passer ; et les voix humaines ne peuvent-elles pas aussi se regarder comme des instrumens à vent, des tuyaux ? qui jamais a songé d'ajouter des aliquotes à un chœur de femmes ou d'hommes ? enfin, qui sait si tous les sons de la nature n'ont pas leurs aliquotes ? il est au moins permis d'en douter. S'il était bien prouvé que les instrumens à tuyaux, ainsi que les voix, ne produisent point de sons acces-

soires, voici peut-être une règle qu'il faudrait prescrire ; elle consisterait à dire : « Unissez tou-» jours les instrumens qui ne fournissent point » d'aliquotes harmoniques aux instrumens à » timbres et à cordes qui en fournissent ; sans » cette réunion, vous auriez de la sécheresse dans » l'harmonie. » Je désire aussi que l'orgue et l'organiste soient absolument cachés aux yeux des spectateurs. L'organiste peut être à la place du souffleur ; son orgue immense à la place de l'orchestre, mais recouvert de légères planches de sapin, que l'organiste pourra entrouvrir et fermer à volonté. J'ai, je l'avoue, un penchant invincible pour le violon, la basse et la quinte, qui sont de la même famille. Je crains que les tuyaux les plus perfectionnés n'impriment une teinte de tristesse dans l'ame des spectateurs. Au reste, l'orgue ne fût-il propre que pour accompagner les chants tragiques, ne servît-il que dans les spectacles des départemens, où trois ou quatre mauvais violons composent un orchestre, je crois que l'orgue serait d'un secours marqué. Je ne parle pas de l'orgue tel qu'il est, sa monotonie serait préjudiciable ; mais de l'orgue susceptible d'inflexions partielles et générales, c'est-à-dire, d'un ou de plusieurs tuyaux, selon la volonté de l'organiste. Un homme pourra-t-il, sur l'orgue le plus formidable, produire autant de grands effets qu'un orchestre majeur ? peut-être que non : mais deux hommes peuvent être assis au même clavier, de même que l'on exécute des sonates à quatre mains, et l'orgue aura de plus ses pédales. Au reste, je ne donne ici qu'une première idée,

qu'il faudra perfectionner, si elle en vaut la peine.

Nous croyons avoir assez prouvé que la musique essuiera de nouvelles révolutions ; mais aujourd'hui les musiciens, aussi instruits que le sont toutes les classes d'hommes de la société, ne permettront pas que la musique retombe jamais dans la barbarie, en s'éloignant de ses vrais principes. Elle subira diverses métamorphoses ; mais ses bases ne seront plus violées sans qu'on voie naître de toutes parts les réclamations que la vérité impose. La peinture, avons-nous dit précédemment, a des règles plus précises que la musique, parce qu'elle dessine servilement des objets qui ont toujours été et qui seront toujours les mêmes. Cependant malgré cette sujétion, elle varie à chaque siècle ou à chaque demi-siècle dans ses procédés. Raphaël était juste dans la nature ; il dessinait comme elle et n'exagérait pas ses couleurs. D'autres peintres ont été plus coloristes ; ils ont séduit pour un temps la multitude des amateurs, qui reviendra toujours à Raphaël. Aujourd'hui l'on admire en France un certain coloris brillant, qui a les reflets transparens de la cire vierge, et qui donne néanmoins des contours secs et trop marqués, parce qu'ils ne peuvent se fondre avec l'atmosphère trop terne qui les environne. J'admire aussi comme les autres, mais j'en reviens toujours à Raphaël, qui est beau sans être exagéré; qui dessine moins que Michel-Ange, mais plus poétiquement.

La musique est plus vague que la peinture ; ses bases sont moins solides, parce que l'idiome,

le style de la parole, sont sujets à des variations, quoique les passions, dont ils ne sont que les interprètes, ne changent point. Aussi a-t-on erré et errera-t-on plus long-temps pour asseoir les bases de la musique, que pour assurer celles de la peinture. Pergolèze dessinait juste ; sa musique était chantante et déclamée, mais il n'était pas grand coloriste ; il l'aurait été peut-être, s'il eût assez vécu pour voir les musiciens exécutans devenir plus habiles. Deux violons, une violette, un violoncelle, formaient alors tout l'appareil de son orchestre. Vinci fit un pas du côté du coloris, mais il ne dessina pas comme Pergolèze. Buranello, Jomelli en firent un autre, et ne dessinèrent pas comme lui. L'école de Durante, Sacchini, Traietta, Piccini, Majo, Terradellas..., fortifièrent encore le coloris musical, sans rien ajouter au dessin. Paisiello, Cimarosa, avec un style rempli de grace, devinrent un peu plus dramatiques que leurs prédécesseurs, et nous savons pourquoi : les opéras français circulèrent alors en Italie ; la reine de Naples faisait exécuter nos partitions dans tous ses concerts. Les musiciens dont je parle virent, même dans le genre sérieux, des airs sans roulades, sans ritournelles ; ils virent que chaque personnage du drame avait sa manière de déclamer que le compositeur s'était imposé de suivre. Ils se demandèrent pourquoi ces privations volontaires du luxe musical que les Italiens employaient partout, et ils virent que c'étaient autant de sacrifices faits à la vérité. De là sortirent ces finales charmantes qui, sans être parfaitement déclamées, observent matériellement les règles dramatiques.

La France n'en restera pas aux essais de Lulli, qui chantait à la vieille manière, et qui déclamait un peu, parce qu'il travaillait avec un poète homme d'esprit ; de Rameau, savant harmoniste, qui faisait plus la musique instrumentale que la vocale ; de Monsigny, qui chante d'instinct ; de Philidor, qui était habile artiste ; de Duni, qui suivait de loin Pergolèze; de moi, enfin, qui le suis de plus près (1) ; de Gluck, qui, fort d'harmonie et plus fourni de moyens matériels, faillit à m'étouffer.

La carrière de Gluck pouvait se suivre plus aisément que la mienne : aussi voyons-nous Méhul, Chérubini, Lesueur plus vigoureux que Gluck, parce que c'est au printemps de leur âge qu'ils continuent ce que Gluck avait trouvé après cinquante ans d'expérience. Que viendra-t-il après eux ? je vois en idée un être charmant qui, doué d'un instinct mélodieux, la tête, et l'ame surtout, remplies d'idées musicales, n'osant enfreindre les règles dramatiques qui sont aujourd'hui connues de tous les musiciens, joindra au plus beau naturel une partie des richesses harmoniques de nos jeunes athlètes. Avec plus de certitude que l'enfant d'Abraham, soupirant après l'arrivée de son messie régénérateur, déjà je tends les bras vers cet être désiré, dont les accens aussi vrais qu'énergiques réchaufferont mes vieux ans.

---

(1) C'est avec franchise que je dis n'avoir jamais cherché à imiter Pergolèze; j'étais sa suite, comme Sedaine est celle de Shakespeare.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL

DES DIFFÉRENTES APPLICATIONS.

Répétons sans cesse cette vérité : « C'est en » épiant, en suivant la nature, que les arts d'imi- » tation se perfectionnent ; » mais toutes les manières de la suivre ne peuvent être également bonnes. Chaque passion, chaque caractère a plusieurs faces ; et toujours selon le sujet que l'on traite, selon la situation présente, il en est une préférable à toutes les autres. Voilà pourquoi il est si difficile de faire bien ; pourquoi, même en suivant les préceptes donnés, vous ne saisirez rien avec justesse, si l'instinct ne vous guide ; voilà pourquoi il est si périlleux d'imiter une bonne production qui déjà est elle-même une imitation de la nature : cette copie d'une autre copie ne peut plus qu'effleurer le sentiment vif dont l'homme de génie fut animé en saisissant la nature. Artistes ! si dans vos ouvrages vous n'imitez que l'œuvre des hommes, vos productions périront bientôt ; plus vous vous rapprocherez de la nature impérissable, plus vous serez comme elle immortels.

Après avoir parcouru dans ces deux derniers volumes les diverses passions, les caractères qui ont donné lieu à une application particulière aux arts ; après avoir examiné de quelle manière l'artiste suit la nature dans différentes circonstances pour être vrai, récapitulons encore les bases essentielles de l'art musical dont tous les artistes, fort ou faibles, ont besoin ; les premiers,

parce qu'ils sont exposés à trop sacrifier au goût régnant ; les seconds, parce que, entraînés par une organisation vicieuse, ils croient aussi de leur côté suivre la belle nature. Je voudrais, et ce serait le bonheur du reste de ma vie ; je voudrais indiquer au jeune artiste le chemin qu'il doit prendre ; lui donner une certitude d'arriver au bien ; réveiller en lui une émulation que le découragement ne pût interrompre ; je voudrais, quels que fussent son genre, son génie, lui présager d'avance un prix de ses travaux ; je voudrais enfin lui persuader qu'il ne peut être propre à tout, qu'un seul genre est le sien, et qu'il doit s'y appliquer uniquement. Mais, dira-t-on, n'est-ce pas d'après la nature de son être plus ou moins actif, d'après son organisation plus ou moins favorable à la science qui l'occupe, après avoir excité toutes ses facultés, essayé tous les genres, que le jeune artiste lui-même parvient à démêler celui qui lui est propre ? cela est vrai, à quelques égards ; c'est là la marche qui les a communément conduits au terme de leurs études ; mais elle n'est pas la meilleure. Il faut une masse de dispositions que tous les élèves n'ont point, pour surmonter les écueils que cette méthode entraîne. Ne doutons pas que beaucoup de talens qu'on aurait vus se perfectionner, ne soient restés anéantis, faute d'avoir su conduire leur instinct, raisonner l'emploi de leurs facultés d'après des modèles sûrs. Convenons 1° qu'un jeune homme est souvent jeté presque au hasard entre les mains d'un maître ignorant, sans goût, sans discernement : cependant, tout ce qu'il voit faire à son maître,

tout ce qu'il lui voit estimer, préférer, admirer, devient le modèle de perfection vers lequel il aspire ; n'est-il pas affreux alors que chaque élan d'émulation l'éloigne de la bonne route, s'il n'a pas la force de résister ? 2° L'élève, à peine initié dans la science, peut tomber entre les mains d'un pédant qui, à force d'épiloguer, de contourner la nature, la rend méconnaissable. 3° Il sera investi par une société prévenue pour quelque genre de mauvais goût, hors duquel néanmoins elle ne reconnaît rien qui vaille. 4° S'il fréquente des amateurs de musique bruyante, des grands effets d'harmonie, de la complication des accords, on lui fera croire que c'est le seul parti qu'il faut suivre. 5° Si les circonstances le jettent dans l'église, soit en Allemagne, soit en Italie, il n'entendra que fugues, contrepoints, chants figurés ; et les plus belles dispositions pour peindre les passions, créer des chants heureux, resteront étouffées sous cet amas scientifique. 6° S'il travaille pour le théâtre, s'il essaie ses talens sur un poème désordonné, qui ne laisse prendre aucun essor à son imagination, il va se croire sans talent. 7° Si, après avoir fait une bonne musique sur un poème qui ne réussit pas, il reste lui-même sans succès véritable, il croira s'être trompé, et voudra changer sa manière, qui est excellente, contre une mauvaise. Il est donc essentiel, pour le fixer, de raisonner avec lui sur le fond de l'art même ; de lui montrer ce qui est constamment bon, quelle que puisse être la mode, la manie des temps et des hommes. On parviendra à cette certitude en examinant le

faire des maîtres qui ont obtenu la célébrité, en examinant pourquoi tel genre s'est constamment soutenu, tandis que tel autre est insensiblement ou subitement tombé dans l'oubli. L'élève pourra se dire alors : « Voilà la bonne route ; » en la suivant, j'approcherai plus ou moins » de la perfection, autant que les moyens qui » me sont donnés par la nature me le permettront, » et je ne serai plus égaré par les principes mêmes. » Si j'ai du talent, je n'acquerrai point de ces » réputations que quelques lustres ont bientôt » détruites ; et si je ne m'élève point au haut » du Parnasse, j'aurai du moins franchi un inter- » valle appréciable pour mes successeurs, et dont » ils pourront profiter. » Ce raisonnement doit paraître juste, consolant, et doit suffire à l'homme qui a le plus d'envie d'être cité. Ne sait-on pas que celui même qui parvient à la première place, a souvent tout emprunté de ses devanciers ? La grande échelle qui l'élève à la gloire est son ouvrage assurément ; mais dans le nombre des échelons qui la composent, combien n'y en a-t-il point qui sont le fruit des travaux des autres, même de talens obscurs et médiocres qui ont eu une lueur d'inspiration, dont il a su profiter pour former un grand tout digne de l'immortalité ? Consolez-vous, jeunes gens, et croyez au secret que j'ose ici vous révéler. Les compositeurs symphonistes de l'Allemagne avaient fait, avant Gluck, une grande partie de la musique qu'il a faite en France. Croyez encore que les maîtres que j'ai étudiés en Italie pendant dix ans, m'ont donné les moyens que j'ai pu développer à Paris.

Gluck a rendu dramatiques les effets d'harmonie dont il était imbu ; j'ai rendu propres à l'esprit de la langue française les accens mélodieux du pays ultramontain. Si nous avons l'un et l'autre acquis quelque réputation, c'est pour avoir su profiter de nos modèles.

Première Vérité.

Il est deux chemins pour arriver à la célébrité dans les arts et les sciences, c'est celui de la théorie et celui de la pratique. La théorie est la science, la spéculation poussée jusqu'à son terme mathématique, sans autre guide que la règle sévère. La pratique consiste dans l'emploi de ces mêmes règles modifiées, assujetties à tout ce qui a le droit de plaire, et rendues actives en les appliquant à un objet déterminé qu'on veut peindre. Dans tous les cas, il faut, sans doute, posséder plus ou moins la théorie d'un art avant de pouvoir le pratiquer ; mais on peut aussi se livrer uniquement à la théorie, devenir un savant, sans jamais pratiquer, sans jamais asservir les règles élémentaires au but pour lequel elles sont faites.

Examinons si en se jetant avec trop d'ardeur dans la théorie des arts, des arts d'agrément surtout, on ne s'éloigne pas du but de ces mêmes arts ; voyons si l'ambition d'être savant n'échauffe pas souvent, et outre mesure, de jeunes têtes qui se noient dans l'élément scientifique qui devait les conduire au port. C'est là le mal qui nous gagne en musique ; et c'est pourquoi je reviens

sur cette matière. Je suis loin de vouloir prêcher l'ignorance ; en tout comme partout elle n'est bonne à rien ; mais si le but des beaux-arts est de plaire ; si, pour parler directement de notre objet, le problème harmonique est à peu près résolu ; si on ne peut à l'avenir rien ajouter à l'harmonie, sans se jeter dans une surabondance nuisible ; si, de nos jours, on a abusé de la complication des accords, à tel point que la musique n'est souvent qu'un entortillage insupportable ; si enfin chacun sent la nécessité de rétrograder vers la noble simplicité, je demande s'il n'est pas temps de s'arrêter ; s'il n'est pas temps de changer de système en consultant nos sensations, notre sentiment qui nous reproche nos excès (1). Aujourd'hui, plus nous deviendrons savans, plus nous nous éloignerons du vrai. Le plus petit air original est maintenant préférable aux complications harmoniques. L'auteur d'un joli air a fait quelque chose pour le plaisir ; celui qui n'a produit que des calculs, nous a enfoncés de plus en plus dans un labyrinthe, d'où nous devons nous hâter de sortir. Au reste, les musiciens, les amateurs sont tellement de cet avis, qu'ils croient fermement qu'il n'y a aujourd'hui que ceux qui ne peuvent chanter, qui ont recours au laborieux système de l'harmonie. Croyons que la balance

---

(1) Je désire plus que jamais que les chanteurs italiens se fixent à Paris ; la musique italienne est l'antidote du mal qu'il faut guérir. Je ne parle pas des mauvais chanteurs qui brodent sur chaque note ; ils sont détestés en Italie, et ils ne tarderont pas à l'être en France.

ne peut être égale entre celui qui donne les préceptes et celui qui les met en action dans un bel ouvrage. Non, l'harmonie n'est qu'un beau problème, dont le chant est la solution. A quoi servent les traités sur l'art d'écrire, quand on peut admirer Fénélon ? Le style du *Télémaque* est comme un ruisseau d'une eau brillante et pure qui suit sa pente naturelle, et laisse partout des fleurs et des fruits. A quoi servent nos froids moralistes, quand on peut méditer J. J. Rousseau ? Ses ouvrages renferment toute la morale ; et quoique l'on n'y trouve peut-être pas une idée qui ne fût connue avant lui, tout y paraît neuf, par la juste application des préceptes. Dans les arts, c'est la vérité qui commande à l'intérêt, et l'intérêt est aux arts ce que le mouvement est à la nature. Pour appuyer ce sentiment, citons un chef-d'œuvre de bon goût, de diction, de beautés poétiques, auquel l'auteur n'a voulu joindre ni action, ni intérêt moral. Que manque-t-il en effet au *Poème des Jardins*, par Delille ? quoi de plu aisé que d'y joindre une fable qui mettrait tout en action ? « Un philosophe jeune, » aimable, veut ramener aux plaisirs vrais sa » jeune épouse trop dissipée. En quittant les » autels de l'hymen, ils partent pour leurs domai- » nes, accompagnés du tendre amour. Qui ne » sait que les amans aiment à s'égayer dans les » lieux champêtres ? Aux transports d'un amour » mutuel succèdent le repos, les épanchemens de » la douce amitié ; c'est alors que, sans affectation » l'époux fait remarquer à sa jeune épouse tous » les trésors de la nature qui sourit à leur bon-

» heur. Emerveillée de beautés qu'elle connais-
» sait à peine, confondant, attribuant une partie
» de son délire aux causes secondes qui l'envi-
» ronnent, elle admire, contemple ; et, sans y
» songer, elle perd le goût d'un monde vain. »
Ce livre alors, et il ne faut que deux cents vers pour cela, devient une action morale : bon par le fond, enchanteur dans ses détails, il est sans prix.

Seconde Vérité.

On a sans doute été étonné de m'entendre dire, qu'avant d'apprendre la composition, dès qu'on savait seulement lire et écrire en musique, il convenait d'apprendre aux élèves à construire des phrases de chant, et de les lier entre elles avec grâce. N'en doutons pas, l'art qui enseignerait à construire des chants heureux serait l'art par excellence. Ne confondons point ce que je demande avec ce que font ordinairement les maîtres de composition ; ils donnent, il est vrai, une basse sur laquelle l'élève fait un chant ; mais ce chant n'est pas, proprement dit, un chant mélodieux ; c'est le produit d'une basse, et toujours, selon les meilleurs maîtres, ce chant est bon, s'il marche par mouvement contraire avec la basse, s'il n'y a ni deux *quintes*, ni deux *octaves*, s'il n'y a point d'intervalles dits *irréguliers*, c'est-à-dire, de *septième*, de *triton*, . . . Pourquoi donner une basse qui ne peut produire qu'un chant matériel, où le sentiment n'est entré pour rien ? Au contraire, faisons d'abord un chant suave, délicieux, qui certes sera susceptible d'une

basse ; ne donnons aucune entrave au sentiment ; habituons la jeunesse à produire de beaux chants, des chants heureux, et que la basse, l'harmonie des accompagnemens, la partie scolastique, ne soit regardée que pour ce qu'elle est, je veux dire, le soutien de la mélodie, le piédestal de la statue. N'est-il pas ridicule qu'on ne s'occupe qu'à faire faire aux élèves des piédestaux, sans jamais leur parler de statues ? S'ils ont du génie, ils feront du chant sentimental dans la suite, direz-vous. Non, ils n'en feront point, à moins que la nature ne les force à en faire, malgré votre éducation qui les en détourne dans le temps où ils ne devraient être occupés que de cette partie essentielle de l'art : je dis essentielle, puisque c'est d'elle que résultent tous nos plaisirs. Ayant fixé d'abord leurs idées vers la mélodie, je sais que pour faire un vrai compositeur, un peintre des passions, il faudra toujours en venir au contrepoint d'usage ; mais il n'y aura plus rien à craindre alors ; le chant, la chose essentielle, aura pris racine, et l'harmonie, le contrepoint viendront à temps pour lui servir de soutien. Il semble jusqu'à présent qu'on ait voulu plus de science que de chant : je voudrais, au contraire, toujours du chant, soutenu par l'harmonie ; et c'est en s'y prenant de bonne heure, en s'occupant d'abord de la mélodie, qu'on y parviendrait. C'est un art nouveau qu'il faut créer ; un volume entier ne serait pas trop pour en développer les principes, dont je ne donne ici qu'une esquisse. Cet art, qu'on doit nommer la musique sentimentale, étant une fois développé, dès que les musiciens

chercheront à se rendre raison, à se demander pourquoi une seule note placée de telle manière, produit en nous le ravissement, nous fait tressaillir ; chaque jour alors on fera des progrès dans cette nouvelle science ; on parviendra même à établir des règles qui nous apprendront que tel son, suivi de tel autre, est d'un effet immanquable pour le sentiment. Je ne prétends point donner des entraves au génie ; ce serait en vain, d'ailleurs, il n'obéirait point : je veux seulement conduire les jeunes compositeurs vers ce but plein de charmes.

Condisérons que depuis la régénération des arts en Europe, un siècle n'a pu suffire pour effacer de notre mémoire certains airs que l'avenir respectera de même, parce qu'ils sont doués des charmes d'une mélodie exquise. Tels sont souvent nos anciens airs chantans qu'on appelle Noëls ou Vaudevilles ; tels est l'air « Charmante Gabrielle (1) ; » tel est le menuet d'Exaudet, qui a suffi pour faire passer le nom de son auteur à la postérité ; le petit duo du Cadi dupé, « Est-il un destin plus doux ! » qui aurait suffi pour qu'on n'oubliât jamais Monsigny ; « Vous l'ordonnez, » je me ferai connaître ; » « Sentir avec ardeur, » et plusieurs autres airs très-purs de Désaide ; cer air, dont je n'oublierai jamais la mélodie,

(1) Cet air, qui ne sort pas du ton d'*ut*, doit être la production d'un amateur qui ignorait l'art des modulations. De tout temps on a remarqué que les musiciens de profession ont une peine extrême pour s'abstenir de moduler, de même qu'un savant littérateur ne peut, dans les choses les plus simples, éviter l'érudition.

quoique je ne me rappelle pas les paroles, et qui prouve que Desaugiers pouvait réussir dans ce genre ; l'air de chasse de Lagard, « Eh quoi, tu sommeilles ! » que l'on chante depuis quarante ans ; l'air « Vois-tu ces coteaux se noircir? » de Laborde.

J'aime cette phrase d'un air de Champein :

C'est ce qui vous désole, etc.

et le refrain d'un air de d'Alayrac. Dès qu'on a le bonheur de trouver un trait de cette espèce, l'on est sûr de faire un air original ; il suffit de l'encadrer, d'y travailler six mois, s'il le faut : faire un air impérissable en vaut bien la peine. Mais, dira-t-on, il est difficile de distinguer soi-même un trait bien caractérisé, avant que le public y ait mis sa sanction. Ne le croyez pas : dans un morceau de premier jet, souvent mauvais et que vous condamnez vous-même au feu, n'apercevez-vous pas souvent un trait, quelques notes qui brillent comme une rose entre les épines ? Conservez ce trait, mettez-le dans son cadre : point de paresse surtout ; cet éclair fera plus pour votre réputation, qu'un grand ouvrage qui n'a rien d'original (1).

L'air des Sauvages, de Rameau, qui a toute la rusticité, toute la pétulance de l'homme non subjugué, est autant cité et plus souvent exécuté que

---

(1) Selon moi, le plus grand malheur qui puisse arriver à un musicien, c'est de faire de mauvaise musique sur un bon poème. Plus les représentations sont nombreuses, plus elles attirent l'affluence des spectateurs, plus l'ignorance du musicien est constatée.

tout le reste de sa musique. Le menuet de Ficher a aussi de l'originalité, et l'on oserait presque dire que, sans les trois notes qui composent la seconde mesure, qui sont précieuses et heureusement placées, ce menuet n'aurait rien d'original. J'ai essayé de changer cette seconde mesure, et n'ai rien pu trouver de satisfaisant. Le vrai protecteur, le vrai Mécène de la musique, devrait donner chaque année un prix au musicien qui aurait fait l'air le plus parfait, le plus original par sa mélodie ou par ses modulations ; cet encouragement serait plus utile à l'art que ne l'a été l'académie royale de musique.

Pour pouvoir se rendre compte des effets précieux de la mélodie; pour pouvoir se rendre compte des différens caractères qui appartiennent à chaque note de la gamme, il faut les séparer en deux classes. Les notes de la première classe sont celles émanées du corps sonore *ut*, *mi*, *sol* ; rien de plus noble que le générateur *ut* ; la *tierce mi* porte un caractère de tendresse ; la *quinte sol*, plus éloignée encore de son générateur *ut*, me semble plus fugitive que la *tierce* :

Les notes de la seconde classe sont *si*, *re*, *fa*, *la* que ne comprend pas le corps sonore ; ces quatre notes sont hors de nature, c'est-à-dire, hors du corps sonore. *Ut*, *mi*, *sol*, sont donc des sons affirmatifs, et *si*, *re*, *fa*, *la*, des sons suspensifs, qui, de quelque manière qu'il se varient et se prolongent, sont toujours forcés d'aller se reposer sur une des trois notes du corps sonore *ut*, *mi*, *sol*.

Examinez, d'après ce principe, toute la musique

bien faite selon les paroles, vous verrez que, en général, tous les débuts, les traits d'airs nobles, fiers et déterminés, sont tirés du corps sonore. Tous les traits d'airs tendres, modérés, vacillans, emploient et recherchent les notes de la gamme hors du corps sonore ; et après s'y être arrêtée plus ou moins de temps, après avoir divagué, la phrase musicale va se terminer sur une des notes du corps sonore ; sur *ut*, si le repos est un point final ; sur *mi*, s'il n'est que de point et virgule, ou deux points ; sur *sol*, si ce n'est qu'une virgule. Cette règle, sans être rigoureuse, est, à peu de chose près, observée par les auteurs qui sentent tous les rapports entre l'idiome musical et celui de la langue.

Troisième Vérité.

Ne balançons point à mettre au nombre des anciens préjugés, la manie de croire que l'on ne peut tracer ni enseigner la marche des modulations que par la basse. Je crois, au contraire, que le chant peut, avec plus de succès, nous conduire d'une gamme à une autre : car, comme je l'ai dit, la basse n'est que problématique ; et si avec du chant vous avez parcouru plusieurs gammes, le problème est résolu. Ajoutons qu'une basse, quoique bien modulée, ne donnera pas toujours un chant agréable ; mais, au contraire, le chant sera toujours susceptible d'une bonne basse.

La basse est, sans contredit, une partie très-respectable ; c'est le point d'appui sur lequel

repose toute espèce de composition musicale : si l'on chante un duo en *tierces*, la basse est sous-entendue pour toute oreille sensible. Tartini nous apprend dans son système, que la basse se fait entendre distinctement, lorsque sur le violon l'on forme une suite de *tierces* parfaitement justes. « Si vous n'entendez pas la basse, disait-il à ses » élèves, vos *tierces* ou vos *sixtes* sont imparfaites » pour la justesse. » Puisque ce phénomène existe pour le violon joué à doubles cordes, ou deux hautbois parfaitement justes, je demande pourquoi deux voix humaines, l'orgue bien accordé, sans aliquotes, et tout instrument qui peut filer des sons, ne produiraient pas aussi leur basse ? Mais, après avoir fait l'apologie de la basse, convenons toujours qu'elle n'est pas la partie mélodieuse, la partie sentimentale de la musique, et qu'enfin elle ne peut l'emporter sur le chant. Par quel sentiment voudrait-on enchaîner des modulations formant un tableau harmonieux, si on ne consultait que la basse (1) ? Ce vieux préjugé est si enraciné, que diverses fois de vieux maîtres de musique m'ont demandé si, pour faire tel morceau de mes ouvrages, j'avais commencé par la basse. J'aimerais autant que l'on demandât à un théologien, si le Créateur a fait la terre

(1) Encore une fois, je sens comme tout autre compositeur le charme d'une belle basse, soit par son rhythme ou par sa marche; mais je crois que le préjugé y est pour quelque chose. L'habitude de composer à plusieurs parties, l'habitude de supposer toujours une basse sous le chant, nous fait de même supposer un chant sur la basse, et, sans contredit, c'est la basse qui gagne à cette supposition.

avant les Cieux (1). N'en doutons pas, c'est la mélodie qui doit nous guider à travers le labyrinthe des accords modulés ; elle seule saura nous retenir dans des bornes dictées par le bon goût ; dès que la mélodie cessera d'être aimable, c'est là que doit s'arrêter la science.

Si donc, après avoir fait composer à votre élève les airs les plus purs, les plus simples, vous voulez lui enseigner l'art des modulations, ne lui parlez point de basse encore ; faites-lui composer des airs passionnés et terribles qui parcourent plusieurs gammes ; ne craignez pas qu'il fasse du galimatias non susceptible d'accompagnement, car vous lui avez déjà appris que le chant devait partout être son guide (2). Il ne fera donc pas d'écarts incohérens ; c'est l'envie de passer pour savant qui fait commettre ces sublimes bêtises. D'après ce principe, supposons que votre élève commence un morceau en *ut* majeur, il ira ensuite en *sol*, en *re*, en *la* ; vous lui ferez remarquer la

---

(1) Un musicien que je voulais soumettre à cette doctrine me dit : « Vous ne me ferez jamais croire qu'on » doive bâtir le grenier avant la cave. » Cette comparaison n'est pas juste ; car tout architecte commence, sans doute, par imaginer le plan supérieur de son édifice, en calculer le poids, avant de songer aux fondations et aux voûtes qui doivent le supporter.

(2) Si l'on objecte qu'il est des cas où le chant ne doit pas être agréable, je réponds que le cas est si rare, et cette règle si aisée à observer, qu'il ne vaut pas la peine d'en parler. La première règle, dans les arts, est d'embellir la nature lorsqu'elle est effrayante, puisque le but des arts est de plaire. Quelques organistes débonnaires ont imaginé d'appuyer leurs bras sur le clavier, pour peindre le chaos ; cette sublimité puérile a toujours fait sourire les vrais artistes.

note qui l'a fait sortir du ton, et conduit dans ces différentes gammes. « Vous étiez en *ut*, direz-vous; » vous touchez le *fa* dièse, note sensible de *sol*, » donc vous êtes en *sol* ; vous touchez l'*ut* dièse, » donc vous êtes en *re*, etc. » Toujours obligé d'être chantant, voici ce qu'il observera le plus souvent : S'il commence son air en *ut* majeur, et que son idée l'entraîne au pathétique, il changera de mode, ou il descendra par *quintes* dans le pays des *bémols*. Si, au contraire, après avoir débuté en *ut* majeur, son sentiment le porte à s'égayer ou à s'élancer vers des idées sublimes, à chanter la gloire des héros, il montera par *quintes* dans la région des dièses (1). Si en modulant il s'égare, et il s'égarera sans doute mille fois avant d'être un homme, dites-lui ceci : « Vous avez fait une grande faute contre la règle; » car dans cet endroit vous n'être plus chantant. » Faites-lui voir alors pourquoi il a manqué à la règle : il aura sans doute passé à une gamme incohérente à celle qu'il tenait ; ne lui dites jamais : « Vous êtes un ignorant, » mais : « Vous » m'avez fait mal. » Permettez-lui cependant quelques petits écarts, si vous le destinez à être un peintre des mœurs ; la nature n'aime que la

---

(1) J'ai remarqué communément que l'extrême jeunesse aime les tons majeurs et les mouvements gais ; entre douze et quinze ans, c'est le mode mineur qui plaît; à quarante ou cinquante, la gaieté renaît jusqu'à l'âge de la caducité, qui nous rend nul. En général, je n'ai besoin que d'entendre préluder, improviser, une femme surtout, pour savoir quel sentiment la domine; et je pourrais, sans être sorcier, lui dire quelque chose de sa bonne ou mauvaise aventure.

simple mélodie ; mais pour imiter et peindre les mœurs, il faut des écarts (1). Observons que dans tout ceci, il n'est pas question de paroles à mettre en musique ; il faut préparer l'imagination avant de l'assujettir, comme dans l'art de la peinture il faut dessiner long-temps avant de peindre : il ne s'agit donc ici que de leçons de composition à une seule partie ; il s'agit de faire long-temps des solfèges toujours d'un chant pur et dans tous les genres, quelquefois un air avec des paroles ; d'en connaître toutes les modulations, et d'en rendre raison.

De cette manière, l'instinct ou la sensibilité conduira votre élève à la science, et croyez que jamais la science ne l'eût conduit à la mélodie que donne la sensibilité. — Quoi ! pas même une basse pour accompagner ce chant ? — Non, pas même une basse ; car, s'il en fait une, ce sera au préjudice du chant auquel je veux qu'il sacrifie tout dans ce moment. En lui permettant une basse, il faudrait dire : « Ne faites pas deux » *quintes*, ne faites pas deux *octaves*, ne faites pas » de saut irrégulier... » Ce serait lui dire : « Ne » consultez pas uniquement le sentiment. » Dès que ses leçons de chant seront faites et arrêtées pour bonnes, je sens bien que vous ou lui ne pouvez guère vous empêcher de les accompagner

(1) Un philosophe musicien me disait que jamais les dissonances n'avaient été de mode comme de nos jours ; cela doit être. La mélodie pure est pour les hommes simples; l'abus des dissonances pour les peuples corrompus.

au piano ; il n'y a rien à craindre alors, le chant étant arrêté d'avance.

Voyez dans quelle heureuse préparation est déjà votre élève ; il ne fait rien qui ne soit chantant, et dont il ne connaisse la marche harmonique : c'est dans ce moment qu'il faut le rendre compositeur ; car, composition veut dire à la rigueur, faire marcher plusieurs parties à la fois. Apprenez-lui donc à ranger une, deux, trois parties de chant scolastique sur une basse que vous ferez ; mais, comme je l'ai dit plus haut, il n'y aura plus rien à craindre pour lui ; le chant, la partie essentielle, dominera dans toutes ses compositions, et l'harmonie, le contrepoint viendront en fortifier l'expression.Pourquoi les Italiens ont-ils d'excellents chanteurs? c'est parce que, après avoir fait solfier leurs élèves, ils les font très-longuement vocaliser avec autant d'âme et d'expression, que s'ils disaient les plus belles paroles du monde. J'ai assisté, à Rome, à la leçon de jeunes gens ; ils m'arrachaient des larmes, en vocalisant sur une voyelle : cette méthode a le grand avantage de permettre à l'élève de faire tous les agrémens possibles qui appartiennent au caractère de l'air qu'il chante. Dès qu'il sera formé au goût du chant, et à la parfaite intonation surtout, vous lui ferez chanter des paroles, et ce sera à lui et à vous à discerner quels sont les agrémens qui leur coviennent ; mais d'avance sa tête est meublée, son âme est munie de toutes les expressions musicales, dont il peut avoir besoin pour faire passer dans votre ame les sentimens dont la sienne est nourrie.

CONCLUSION.

D'APRÈS le raisonnement que je viens de faire ; d'après les vérités que je viens de tracer, sans égard pour les préjugés ni pour la routine, il ne reste plus que deux objets que j'ai promis de traiter ; c'est de citer les auteurs dont la réputation n'a point varié ; c'est de montrer aux jeunes compositeurs qu'ils ne peuvent acquérir de vraie célébrité, qu'en s'attachant au genre qui leur est propre. Faisons donc une division du talent du compositeur ; que chaque branche de ce talent qui ne peut être unique, qui ne peut résider dans la même personne, soit distinguée, afin que chacun, selon sa vocation, puisse en saisir une et s'en rendre maître. Distinguons

1° L'harmoniste qui ne chante point ;

2° Le mélodiste sans la science de l'harmonie ;

3°) Le mélodiste qui possède également l'harmonie.

L'harmoniste qui ne chante point, celui qui fait des recherches sur la théorie de l'art, mérite sans doute notre estime ; il calcule, il prépare les matériaux que le génie doit vivifier ; mais l'inventeur d'une marche harmonique court risque d'être oublié, dès que l'homme de génie en a fait sortir un chant mélodieux dont les accens passionnés sont alors indestructibles.

Le mélodiste sans la science de l'harmonie est l'enfant de la nature. Chacun de ses accens produit une sensation agréable ; il a le droit de plaire à la multitude, qui ne veut que du plaisir, sans s'embarrasser de science ; le savant même est

forcé de l'aimer ; il éprouve, en l'écoutant, un charme qui perce malgré lui l'écorce scientifique qui le couvre, et qui ne voudrait lui permettre l'accès que de sensations calculées. Oui, les traits de chant que l'on retient, qui nous poursuivent nuit et jour, sont de vrais trésors en musique ; de même que les vers heureux qui renferment un grand sens en peu de mots, font la réputation des poètes.

Le grand mélodiste qui posséderait au même degré l'harmonie serait l'homme par excellence ; mais il est très-difficile à rencontrer, parce qu'il n'est point de balancement égal entre les passions humaines. C'est, au contraire, par des chocs perpétuels qu'un passion fait céder et prend la place de l'autre : nos inclinations étant presque toujours impérieuses, tiennent la balance inégale. La sensibilité donne la mélodie ; une étude refléchie des combinaisons harmoniques fait le savant: concilier au même point ces deux facultés, est plus que difficile. Il faut cependant que le musicien qui se voue au théâtre, qui se fait peintre des mœurs, soit tout-à-tour mélodieux et harmonieux et souvent l'un et l'autre à la fois ; voilà pourquoi les bons peintres sont rares. Jeunes artistes, consultez donc vos facultés, votre instinct, qui ne ment jamais, et dès que vous avez surpris la partie du secret que la nature vous révèle, attachez-vous sans retour au genre pour lequel vous êtes nés. Soyez dans ce genre un aigle que personne ne puisse atteindre ; soyez, en faisant le plus petit air d'une mélodie pure, le désespoir du savant à prétention, qui se traîne dans

une atmosphère de dissonances. Vos couleurs ne peindront point tous les sujets ; eh ! quel peintre a pu s'en flatter ? Un poème doux, aimable, orné d'une musique toute chantante et analogue aux paroles, serait d'un prix inestimable. Albane et Raphaël nous seraient inconnus, si l'un avait voulu être l'autre. Je ne connais point de poème à mettre en musique qui puisse se passer de chant ; j'en entends tous les jours qui sont trop surchargés d'harmonie musicale pour avoir droit de nous plaire. Si vos tableaux sont vrais, ils seront à l'abri des vicissitudes et de la mode. Montrez-nous une déclamation pleine de vérité, et de mélodie, comme Pergolèze ; un chant vague, mais angélique, comme celui de Sacchini ; faites, comme Gluck, une harmonie si mâle qu'elle ne permette à aucune partie chantante de la dominer ; faites de ces petits airs si purs, dont les phrases sont si correspondantes les unes aux autres qu'on en saisit l'ensemble du premier abord, et qui flattent l'imagination qui les reçoit, au point qu'elle ne peut ni ne veut jamais s'en débarrasser. Tous ces chefs-d'œuvre différens ont conservé leur juste réputation ; s'ils ont vieilli c'est dans quelques détails qui appartiennent plus au débit des exécutans qu'à ces ouvrages mêmes. Sacrifions, j'y consens, ces détails à la mode qui varie sans cesse ; mais ne croyons pas que le temps puisse influer sur les ouvrages qui ont leurs bases dans la nature : cette mère divine communique son immortalité au peintre fidèle qui sait la reproduire.

Jeunes gens, je sens s'approcher le terme de

ma carrière : ce livre est un dépôt que je vous laisse ; puissiez-vous profiter de mes erreurs, autant que des principes certains que je vous ai tant de fois recommandés. Croyez-moi, vous avez encore de nombreuses palmes à cueillir : partagez-les. Tel qu'un père entouré de sa joyeuse famille, je jouis d'avance du succès de mes enfans ; cette idée fait mon bonheur, elle me repose, elle est pour moi pleine de charmes. Oui, je me crois ce voyageur fatigué de sa course journalière : il se livre aux douceurs d'une belle nuit, il espère un plus beau jour encore.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE.	7
AVANT-PROPOS	11
LIVRE PREMIER	13
De la musique d'église	62
LIVRE SECOND	97
Le Huron	119
Lucile	128
Le tableau parlant	135
Sylvain	146
Les deux avares	156
L'amitié à l'épreuve	160
Zémire et Azor.	163
L'ami de la maison	168
Le magnifique.	179
La rosière de Salenci	185
La fausse magie	188
Céphale et Procris	201
La vengeance de Diane	203
Les mariages samnites	206
Matroco	208
Le jugement de Midas	210
L'amant jaloux	217
Les événemens imprévus	229
Les mœurs antiques ou les amours d'Aucassin et Nicolette.	236
Andromaque	241
La caravane	252
L'épreuve villageoise	254
Richard Cœur-de-Lion	258
Panurge dans l'île des lanternes.	264

Pages.
Le mariage d'Antonio 267
Le comte d'Albert 279
Récapitulation. 292

Livre troisième : De l'influence des Gouvernements libres, relativement aux arts . . . 303
De l'instruction publique, relativement à la musique 306
Projet d'un nouveau théâtre 316
De la nécessité de la scène comique . . . 326

Livre quatrième : Connexion des idées abstraites et métaphysiques avec l'art musical. 329
De l'exaltation de l'esprit 329
De l'imagination 331
De l'illusion 335
Des songes nocturnes 338

Livre cinquième : De la composition de la musique et de sa partie technique . . . 343
De l'abus de la science 343
Analogie des couleurs avec les sons . . . 354
Parallèle entre la poésie et la musique . . 357
De l'imitation 360
Des pensées ou des idées en musique . . . 374
Des modes musicaux comparés aux modes ou accens de la parole, ou à la ponctuation du discours 383
Du rhythme. 391
Du ton qu'il faut prendre 396
Des ritournelles 408
Des contre-sens 411
Des couplets 414
Des broderies en musique; quand elles sont permises ou déplacées 415
Quelques prédictions sur ce que sera la musique 440
Résumé général des différentes applications. 449
Conclusion 467

BINDING SEPT SEP 3 1970

ML
410
G83A3
1914

Grétry, André Ernest Modeste
Mémoires

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY